MUZYKA POLSKA

1934

SPIS RZECZY ZA ROK 1934

ARTYKUŁY

SPRAWOZDANIA

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

OGNISKA PRACY MUZYCZNEJ

VARIA

MUZYKA POLSKA

I

KWARTALNIK

1934

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W MAJU 1934 R.

PRENUMERATA: 12 zł. rocznie. 6 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 4 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski	Zeszyt I

OD REDAKCJI

Rozpoczynając pięć lat temu wydawanie „Kwartalnika Muzycznego“ postawiliśmy sobie za zadanie stworzenie pisma naukowego dla muzyków, które ujmowałoby rozległe zagadnienia muzyczne w sposób poważny, rzeczowy i fachowy. Wychodziliśmy wówczas z założenia, że objektywna ocena naszego dorobku muzycznego od czasów najdawniejszych do epoki współczesnej jest pilną koniecznością.

Pięć roczników „Kwartalnika Muzycznego“ świadczą, jak rozumieliśmy i jak wykonywaliśmy to zadanie. Liczne prace z zakresu historji i teorji muzyki, ze szczególnem uwzględnieniem muzyki polskiej, przyczynki etnograficzne, rozprawy z dziedziny pedagogicznej, wreszcie pilne śledzenie najnowszych badań muzykologicznych na Zachodzie oraz szczegółowe omawiane obfitej literatury—oto wynik podjętej pracy. Śmiemy twierdzić, że praca ta znalazła oddźwięk wśród tych, którzy doceniają znaczenie wiedzy w sferze sztuki i chcą opierać swe sądy o niej na gruntownem wykształceniu teoretycznem.

Jak i poprzednio, jesteśmy zdania, że powinno istnieć w Polsce naukowe pismo muzyczne, które stanowiłoby oparcie dla prac naszych teoretyków i muzykologów. Jednak polskie życie muzyczne wysuwa wiele poważnych zagadnień i kwestyj, które wymagają publicznego ujawnienia i omówienia. Zagadnienia te nie mają ścisłej łączności ani z historją, ani z teorją muzyki, częstokroć budzą namiętne spory i wywołują gorącą polemikę, i dlatego nie mogą być poruszane w piśmie naukowem, mimo że posiadają poważne znaczenie dla układu naszego życia muzycznego. Nie chcąc jednak okazać braku zainteresowania dla tych bardzo żywotnych spraw, zdecydowaliśmy wszystkie prace historyczne i teoretyczne przenieść do nowego pisma p. t. „Polski Rocznik Muzykologiczny“, natomiast „Kwartal-

nik Muzyczny" przekształcić na aktualne pismo poświęcone zagadnieniom życia muzycznego w Polsce, nadając mu jednocześnie nową nazwę — „Muzyka Polska".

Obrana nazwa najlepiej świadczy, w jakim kierunku biegną zamierzenia nowego pisma i co ma być przedmiotem jego zainteresowań.

Współczesne dzieje muzyki polskiej wyraźnie wskazują, że znajduje się ona w okresie wzmagań i, mimo niesprzyjających warunków, szuka własnych dróg, powoli uzyskując odrębne oblicze artystyczne. Uświadomienie tego doniosłego faktu znajdzie odpowiedni wyraz w naszem piśmie.

Warunkiem pomyślnego stanu muzyki polskiej jest należyty poziom naszej kultury muzycznej: na tym podłożu winna ona oprzeć swój byt i rozkwit. Dlatego jak najwięcej uwagi poświęcimy polskiej kulturze muzycznej i wszelkim sprawom, które mają z nią pozornie nawet luźny związek. Z konieczności będziemy musieli ustosunkowywać się szczerze i otwarcie do różnych bolączek lub dziwolągów naszego życia muzycznego, nie pomijając spraw najbardziej drażliwych. Sądzimy, że oświetlanie takich spraw może przynieść tylko pożytek i usunąć wiele szkodliwych nieporozumień.

Nie mamy wszak zamiaru zasklepiania się w sprawach dotyczących wyłącznie naszej sztuki i kultury muzycznej. Życie muzyczne Zachodu i Wschodu interesować nas będzie w niemniejszej mierze, a informowanie czytelnika o niem będziemy uważać za swój obowiązek.

Oddając pierwszy zeszyt do rąk czytelnika, żywimy gorącą nadzieję, że MUZYKA POLSKA znajdzie oddźwięk wśród społeczeństwa i muzyków, a przedewszystkiem przyczyni się do zjednoczenia muzyków polskich młodszego pokolenia w zgodnej i owocnej współpracy nad istotną polską kulturą muzyczną i rozkwitem muzyki polskiej.

PROF. DR. ADOLF CHYBIŃSKI

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ
(1876 — 1909)
(PRELUDJA)

Ósmego lutego b. r. minęło 25 lat od dnia, w którym z Małego Kościelca zesunęła się w stronę czarnostawiańskiego potoku lawina, nakrywając śmiercionośnym swym ciężarem narciarza, zmierzającego ku Czarnemu Stawowi, gdzie w umiłowanej nadewszystko samotności i ciszy zimowego czaru tatrzańskiego, przerywanej świstem pędzących przełęczami wichrów, pragnął nasycić się niepokalanem pięknem przyrody górskiej, swej najbliższej powiernicy, a nabrawszy sił nowych powrócić do pracy nad nowem, właśnie rozpoczętem dziełem.

Tym narciarzem był największy wówczas polski symfonista i jedna z najpiękniejszych postaci polskiego taternictwa: Mieczysław Karłowicz.

Zginął tam, dokąd pragnął na stałe schronić się przed hałaśliwym i nieobliczalnym światem giełdy muzycznej w stolicy, osiadając pod Tatrami, które obok twórczości były mu najbliższe. Ta sama cudowna i groźna przyroda Tatr, której tyle zawdzięczał i która wśród walki i pracy była mu drugą łaskawą matką, koicielką i źródłem duchowej i fizycznej równowagi, położyła kres jego życiu i jego dziełu. Zginął w tym okresie swej twórczości, w którym już był zasłużył na tytuł mistrza i gdy, po przełamaniu opornych dla siebie (i nie tyko dla siebie) warunków moralnego bytu artystycznego i silnego stanowiska w muzyce polskiej, spostrzegł życzliwszy niż dotąd uśmiech losu. Szybko pomknął na nartach ku najgłębszej tajemnicy wszechbytu — ku opiewanej przez siebie śmierci. Te same narty wracały z nim niebawem z Hali Gąsienicowej, wierne narty, wiozące jego wątłą, w lód i śnieg spowitą postać, z której uleciał duch mocny jak granit, czysty jak

śnieg szczytowy. Ruchoma opona śnieżycy kryła kamienną koronę Tatr, gdy skamieniałe od bólu oblicze Matki, chyba do Niobe podobnej, a nie znającej przez długie lata uśmiechu, ujrzało Syna wracającego po raz ostatni z zaczarowanej krainy białej śmierci.

W dwa dni później, z białej willi na skrzyżowaniu ulicy Marszałkowskiej i Sienkiewicza w Zakopanem, posuwał się wolno ku dworcowi kolejowemu smętny pochód, konwojowany przez uzbrojoną w pełny rynsztunek brać narciarską, przybyłą do Zakopanego, aby wielkiemu taternikowi oddać ostatnią posługę. Z muzyków małopolskich nie zjawił się nikt, wyręczając się kondolencyjnemi blankietami i listami (nielicznemi). Przybył jedynie jeden z młodszych wówczas muzykologów. który przywłaszczył sobie prawo przemawiania imieniem małopolskich muzyków, co zapewne można mu wybaczyć, ponieważ zdawał sobie dobrze sprawę z tego, kim jest Mieczysław Karłowicz.

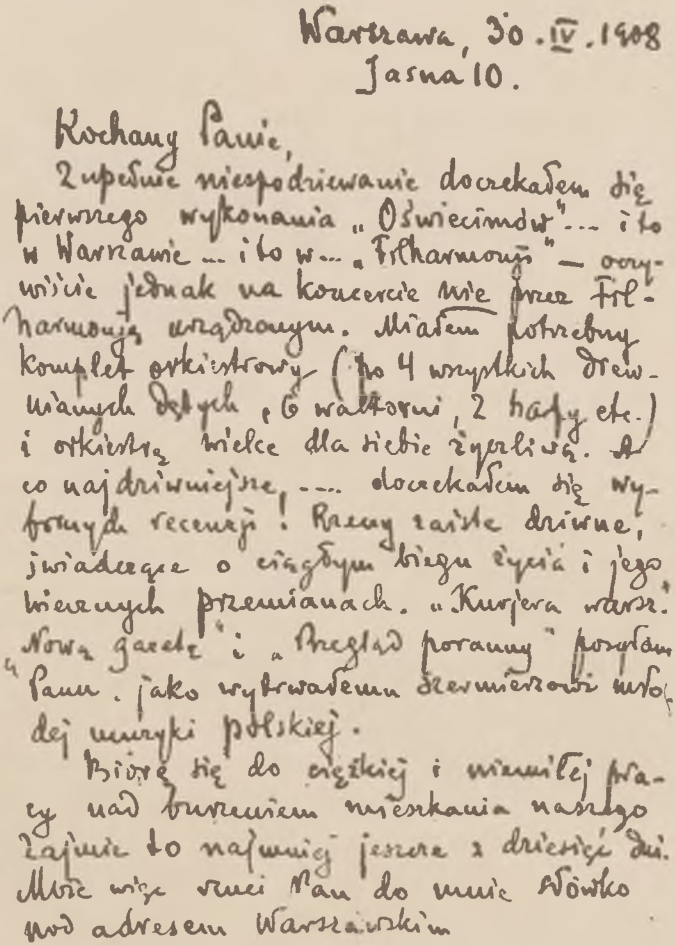
Wyniosły głaz, sterczący wśród skalnego rumowiska pod Małym Kościelcem, tam, gdzie z pod potężnej pokrywy lodu i śniegu ukazało się śpieszącym na ratunek przyjaciołom jego zastygłe w spokoju oblicze, głosi jego sławę: „NON OMNIS MORIAR!“ Do tego głazu rokrocznie odbywają wędrówkę garstki taterników, których Karłowicz uważał za braci i których wtajemniczał w sztukę narciarską, nie wahając się poświęcać im z poczuciem wielkiej obowiązkowości (przez nikogo mu nie narzuconej) czas wolny od pracy kompozytorskiej, zapominając w takich chwilach, że jest przedewszystkiem wielkim muzykiem.

Niewszyscy zdawali sobie z tego sprawę, ale dziś już nikt nie wątpi, że w dniu ósmego lutego 1909 roku poniosła muzyka polska wielką stratę i że ubył jej jeden z tych, którzy duchowe dobro narodu powiększyli o wielkie dzieła słabo jeszcze wówczas rozwiniętej polskiej muzyki symfonicznej — i że ubył zarazem wielki taternik, który czynami i piórem opiewał piękno Tatr, oddając im w ofierze młode życie.

I.

Karłowicz był przedewszystkiem silnym i kryształowym charakterem, posiadał bezkompromisowość przekonań w ludzkich i artystycznych sprawach oraz szczerość i rzeczowość poglądów, których jednak nikomu nie narzucał, wypowiadając się z całą otwartością tylko wtedy, gdy był o zdanie zapytany. Ta bezkompromisowość i stałość poglądów sprawiała niekiedy wrażenie bardzo indywidu-

alnej jednostronności (nigdy jednak doktrynerstwa!), była jednak oparta o rzeczowe podstawy imponującej wiedzy muzycznej, zwłaszcza w zakresie symfonicznym, i o doskonałą znajomość nietylko współczesnej, ale i dawniejszej muzyki (przedewszystkiem Bacha).


Warszawa, 30.IV.1908
Jasna 10.

Kochany Panie,
Zupełnie niespodziewanie doczekałem się pierwszego wykonania „Oświecimów"... i to w Warszawie... i to w... „Filharmonji" — oczywiście jednak na koncercie nie przez Filharmonję urządzonym. Miałem potrzebny komplet orkiestrowy (po 4 wszystkich drewnianych dętych, 6 waltorni, 2 harfy etc.) i orkiestrę wielce dla siebie życzliwą. A co najdziwniejsze, ... doczekałem się wybornych recenzji! Rzeczy zaiste dziwne, świadczące o ciągłym biegu życia i jego bieżących przemianach. „Kurjera warsz." „Nową gazetę" i „Przegląd poranny" posyłam Panu, jako wytrwałemu szermierzowi młodej muzyki polskiej.
Biorę się do ciężkiej i niemiłej pracy nad burzeniem mieszkania naszego. Zajmie to najmniej jeszcze z dziesięć dni. Może więc rzuci Pan do mnie słówko pod adresem Warszawskim

Fragment listu M. Karłowicza do Prof. A. Chybińskiego.

Był Karłowicz niewątpliwie naturą zamkniętą w sobie i swych myślach i potrzeba było bardzo długiego czasu, aby zyskać jego zaufanie. Mimo wielkiej rezerwy (dalekiej jednak od chłodu!) sposób jego odnoszenia się do ludzi był nacechowany nie tylko miłemi formami i wielką kulturą, ale i wielką życzliwością, wolną od jakichkolwiek uprzedzeń. Wyniosłość i zarozumiałość była mu

czemś nieznanem. Nigdy Karłowicz nie wkraczał ani słowami ani uczuciami w sferę tej nieznośnej niekiedy, a tak typowej słowiańskiej rozlewności, ale też i nigdy nie posuwał się do jej przeciwieństwa. Ta rezerwa nigdy nie zabijała w nim olbrzymiego zmysłu społecznego, przejawiającego się w różnych formach i na różnych polach.

Nigdy nie pragnął robić „karjery“ artystycznej, nie piął się w górę po niczyim trupie, nie wchodził nigdy nikomu w drogę dla własnego powodzenia, nie posługiwał się żadnymi „sposobami” i „chwytami”, których musiałby się wstydzić przedewszystkiem przed sobą samym, nie zabiegał o życzliwość krytyki, nie posługiwał się reklamą, nie apelował do niczyich względów, nie szukał osób wpływowych, nie wciskał się ani gwałtem ani podstępem do żadnych sfer i sferek, nigdy nikogo o nic nie prosił, a jeśli już, to nigdy dla siebie, nie miał nigdy w zanadrzu tego arsenału kłamstw i kłamstewek, które często jako zdawkowa moneta regulują stosunki w świecie artystycznym, nie znał snobizmu, udzielającego się niekiedy nawet tym, którzy mogliby bez niego zupełnie dobrze istnieć, nie starał się nigdy o to, aby się wydać większym, niż był nim w rzeczywistości, był wobec każdego i wobec wszystkich człowiekiem lojalnym, ale wymagającym tego samego wobec siebie, pobłażliwym jednak wobec ludzkich słabostek aż do chwili, w której stwierdził działanie złej woli. Katonem jednak nie był nigdy.

W dzisiejszych warunkach Karłowicz byłby postacią wyodrębnioną mimo całej swej skłonności do współczesnych form życia. Nie oduczyłby się tych metod postępowania, które pozwoliły mu pokonać to, co właśnie dziś jest metodą ułatwiania sobie życia, szukania własnej korzyści i wygody w koniecznem połączeniu ze szkodą i niewygodą drugich. Skłonność do samotności i rezerwy spotęgowałaby się w nim w trójnasób. Pozostałby nadal duchem niezależnym.

Ta niezależność miała niewątpliwie swe podstawy nie tylko duchowe, ale i materjalne, jakie tylko niewielu kompozytorom polskim przypadły w udziale. Nie da się jednak zaprzeczyć, że imponujący hart woli i siła moralnej odpowiedzialności, a zarazem możliwie najwyższe poczucie swej godności i jako człowieka i jako artysty, sprawiły, że Karłowicz, posiadający zawsze najzupełniejszą świadomość wartości i celu w swem postępowaniu wobec siebie i ludzi, szedł z żelazną konsekwencją ku coraz wyższym kondygnacjom swej ludzkiej i artystycznej doskonałości, w pracy tej

nigdy nie ustając. W ciągu kilkoletniego przyjaznego pożycia z Karłowiczem miałem wiele sposobności przekonania się w różnych sytuacjach, jak bardzo ściśle i bez wyjątku wprowadzał w czyn wyznawaną przez siebie zasadę „odnoszenia zwycięstw nad sobą samym, zwycięstw największych i najpiękniejszych”.

Jego głęboki rozum i niewzruszona trzeźwość w sprawach sztuki i jej społeczno-narodowego znaczenia, a zarazem gorący patrjotyzm (mimo całego europeizmu poglądów na sprawy życia i kultury), obudziły w nim bardzo wcześnie przekonanie, poparte zresztą szybko dojrzałym zmysłem krytycznej rzeczowości i... doświadczeniami, że rozwój muzyki polskiej, zwłaszcza symfonicznej, tak długo będzie się spóźniał i tak długo będzie problematycznym, jak długo polski kompozytor nie stanie pod względem technicznym na wyżynie ostatnich zdobyczy muzyki europejskiej, jak długo jego poglądy i czyny nie przestaną być wyrazem pewnego rodzaju lokalnej zaściankowości i technicznych niedociągnięć, nie dozwalających kompozytorowi polskiemu dojść tam, dokądby go mógł zaprowadzić jego talent. Zdawał sobie zawsze sprawę z tego, że nie to ma być dla Polski wartościowem, co jest tworzone tylko z punktu widzenia wewnętrznych potrzeb, choćby z zadowoleniem ogółu, lecz przedewszystkiem to, co będąc dla niej wartościowem, jest równocześnie zgodne z miarą i duchem wysokiej kultury, nie znającej ani politycznych ani etnicznych granic.

Tych warunków nauki nie znajdował Karłowicz dla polskiego kompozytora w ówczesnej Polsce. Chciał je zdobyć nie tylko w całości ale i szybko, aby nie być skazanym na długie lata lokalnej nauki i dochodzenia do wyżyn o własnych dopiero siłach, dochodzenia do tego, co można było uzyskać daleko szybciej, aby tem samem skrócić czas własnego rozwoju i, o ileby mu na to pozwolił jego talent, rozwoju muzyki polskiej. Wyjechał wcześnie na studja kompozytorskie do Berlina (u prof. H. Urbana), nie dla nabrania „polorku i smaczku“ kosmopolitycznego, lecz aby — jak się wyraził — „wydrzeć Niemcom wiedzę“, wiedzę artystyczną (nie gardząc równocześnie i naukową, t. j. studjum muzykologicznem). Po pięciu latach przywiózł wszystko to, co „wydarł“ w pełnej zaparcia się i jemu właściwej wytrwałości pracy, opanowawszy technikę odpowiadającą wymogom współczesności i wolną od wszelkiego wahania i usuwania się z drogi zagadnieniom wysokiej miary, natomiast dającą możność poruszania się swobodnego we wszelkich kierunkach dzięki realnej wiedzy. Dziś zapewne wyjazd do obcego

nauczyciela byłby zbyteczny, ale wówczas miał Karłowicz wszelkie prawo do wypowiedzenia słów i później przez niego powtarzanych: „Niema powodu do jeżdżenia dyliżansem, skoro istnieją koleje i automobile“. Resztę zdobywał już szybko o własnych siłach—tę resztę, której nie nauczy żaden nauczyciel.

Utrzymywał z Zachodem duchowe stosunki nieprzerwanie, do końca swego życia, co roku wyjeżdżając z Zakopanego do niemieckich i francuskich środowisk życia muzycznego. Pracował dalej z uporem, który już leżał w jego naturze i był zarazem wynikiem jego wysokich ambicyj i aspiracyi. Był bowiem zdania, że kompozytor powinien umieć daleko więcej, aniżeliby tego wymagało każdorazowe jego dzieło. Tylko bowiem wiedza tego rodzaju daje zupełną swobodę w wypowiadaniu się twórczem, w wypowiadaniu się nieskrępowanem „materjalną stroną“ (techniką) i w pogłębianiu swej indywidualności, władanie rzemiosłem artystycznem wysokiej miary, wolne od jakichkolwiek zastrzeżeń i niedociągnięć, choćby maskowanych świetnością pomysłów, wyskokami samego tylko talentu, brawurowem uświęcaniem środków celami. Ale jakże daleko stał Karłowicz od ambicji, która dąży do samochwalczego roztaczania bogactwa wiedzy, która mówi więcej o sobie, niż o duszy kompozytora, wiedzy mylnie zastosowanej, wytwarzającej dzieła które conajmniej w połowie bywają wynikiem fałszywej ambicji i dawania pozoru „głębi“ inspiracji. (Dzieł takich nie brakło w ówczesnej starszej muzyce polskiej).

Niewątpliwie jednostronnością było uznawanie wiedzy niemieckiej za najwyższą, gdy francuska stała conajmniej na tej samej wysokości, jeśli nie wyższej. Ale o tem możemy mówić dopiero dziś, nie zapominając, że i ona była w swoim czasie również jednostronną i obudziła w samej Francji reakcję. Muzyką francuską interesował się Karłowicz zawsze, jak o tem świadczyły partycje francuskie w jego bibliotece, choć niekażdy kierunek miał w nim swego wielbiciela. Zajmowało go zresztą wszystko, co posiadało przynajmniej objektywną wartość i co wnosiło do muzyki nowe wartości techniczne czy duchowe. Uczył się stale i zawsze wspominał o Bachu, który uczył się do końca życia. Dzięki tej nieustannej pracy zdobył już bardzo wcześnie — w roku śmierci liczył 32 lata — mistrzowską wiedzę, przewyższającą ogólny poziom ówczesnej muzyki polskiej i zapoczątkował dalszy w tym kierunku jej rozwój, dążąc do wysokich celów razem z kilkoma innymi, o lat kilka młodszymi od niego polskimi symfonistami, choć nie wszyscy zdołali ten rozwój doprowadzić do dalszych i jeszcze

wyższych konsekwencyj. Po śmierci Karłowicza okazało się, jak słuszne były jego wcześnie utrwalone poglądy: muzyka polska zapewniła sobie odpowiednie stanowisko w muzyce światowej.

Dążenia Karłowicza, aby rzeczywiście i bez ubocznych myśli i celów służyć swą wiedzą i talentem polskiej sztuce, natrafiły na złośliwą, merkantylnie wyrafinową obojętność wobec młodej polskiej symfoniki (Fitelberg, Karłowicz, Różycki, Szymanowski i in.), i to tam, gdzie jedynie mogła i powinna była znaleźć swą ostoję i obowiązkowe poparcie, budzące nadzieję coraz korzystniejszych warunków jej bytu w przyszłości: mianowicie w jedynej polskiej Filharmonji. Doszło, bo dojść musiało, do walki z kierownictwem tej instytucji i z usłużną wobec niej krytyką muzyczną, a niemniej z kilku usłużnymi, a osobiście zainteresowanymi muzykami, nie mogącymi się widocznie pogodzić z myślą o tem, że zanosi się w muzyce polskiej na bardzo zasadnicze zmiany, poparte talentami o wielkich aspiracjach. Walka ta nie zapowiadała się dla młodych symfonistów korzystnie. Wówczas to Karłowicz wraz z kilku najbliższymi zredagował protest przeciw kierunkowi rządów muzycznych w Filharmonji, podpisany przez 25 muzyków, świadomych niebezpieczeństwa grożącego nawet opuszczeniem kraju przez tych, którzy w swej sztuce nosili już podstawy przyszłej świetności polskiej symfoniki. (Ta emigracja zaczęła się była nawet częściowo urzeczywistniać) Odpowiedź na protest 25 muzyków była dziełem perfidji małych ludzi: postawiono zarzut, że podpisani muzycy kierują się własnymi interesami, a nie dobrem muzyki polskiej. Wówczas to Karłowicz zabronił Filharmonji Warszawskiej wykonywania swych dzieł, aby tem samem udowodnić, że daleki jest od wszelkiego egoizmu, że zatem organizując protest miał na myśli dobro młodej polskiej symfoniki, ignorowanej lub conajmniej lekceważąco traktowanej przez Filharmonję, urządzającą lukratywne przedsięwzięcia (z udziałem przedstawicielek podkasanej muzy), które ściągały masy „publiczności“ żądnej „silnych“ wrażeń, natomiast zaniedbującą lub nawet wręcz ignorującą właściwe zadania Filharmonji, wyrażone w akcie jej założenia, zadania o charakterze publicznego wychowania mas w duchu wartościowej muzyki, a zarazem obowiązek służenia polskiej muzyce, a nie kilku usłużnym muzykom, na proteście nie podpisanym. Koncerty z całkowitym lub nawet częściowym programem polskim sprowadzały do Filharmonji garstkę tych, którzy do muzyki polskiej nie stracili podrywanego przez usłużną część krytyki zaufania, a mieli oni wszelkie powody do tego, aby to zaufanie w sobie pogłębiać.

Przyszłość udowodniła, że się nie mylili. Nie następowała ona zbyt szybko, zbyt bowiem głęboko tkwiły w publiczności przesądy, podtrzymywane przez tych, którym zależało na tem, aby publiczność niezanadto się zbliżała ku „młodopolskiej“ muzyce. Do dnia dzisiejszego jeszcze jesteśmy świadkami trwającego procesu uświadamiania mas na punkcie wartości polskiej muzyki, przez długie czasy darzonej nieufnością, i nie widzimy jeszcze końca tego procesu, powstrzymywanego przez najróżniejsze okoliczności. Już w ostatnim roku przed śmiercią Karłowicza zapowiadała się zmiana na lepsze. Było to w czasie, gdy twórczość jego rozpinała skrzydła do najwyższego lotu. Czyż trzeba dodawać, że pośmiertny koncert Karłowicza zgromadził w sali Filharmonji „liczną publiczność“, pozostającą pod wrażeniem sensacyjnie opisywanej i jeszcze sensacyjniej omawianej i komentowanej katastrofy zimowej pod Małym Kościelcem?

II.

Poglądy muzyczne Karłowicza nie szły po linji klasycyzmu ani też akademizmu. Jednym z charakterystycznych tego objawów (poza jego późniejszą, dojrzałą już twórczością) było np. to, że nie mógł przekonać się do sztuki Brahmsa, znając dokładnie wiele jego dzieł, a będąc zdecydowanym wielbicielem jego koncertu skrzypcowego. Jego pozytywnemu ustosunkowaniu się do Brahmsa stała na przeszkodzie nie tyle może sama indywidualność Brahmsa, ile poglądy Karłowicza na symfoniczne formy wogóle, a symfonję w szczególności. Cykl sonatowy, zwany czy sonatą czy symfonją, uznawał za przeżyty, wyczerpany i nie mający już żadnych perspektyw rozwojowych. Dlatego też Karłowicz nie byłby pisał dalszych „sonat“ i nigdy nie usiłowałby tworzyć drugiej symfonji, uznając swą pierwszą i jedyną za pracę szkolną. Nie byłby też tworzył drugiego koncertu skrzypcowego, a przynajmniej koncertu w tej formie, jaką posiada jego jedyny koncert (A-dur). Jeśli się mylił, to pod tym względem nie stanowił wyjątku. Iluż kompozytorów symfonicznych z jego czasów i z czasów późniejszych już nie wracało do symfonji ani do koncertu, albo też poddawało je tak daleko idącym modyfikacjom i eksperymentom, iż pierwotny (klasyczny) cykl stawał się albo fantazją, albo symfonją jednoczęściową, albo poematem symfonicznym wielkich rozmiarów. Od dzieł Brahmsa odstręczała Karłowicza ich instrumentacja, pozbawiona malowniczego kolorytu i — zdaniem Karłowicza — przestarzała i szara. Wychowany niemal na Czajkowskim i Wagnerze, potem

na R. Straussie, nie mógł uznać za wystarczające argumenty, według których instrumentacja Brahmsa jest taką, jaką być musi ze względu na styl symfoniczny Brahmsa. Był zresztą i pod tym względem identycznych przekonań z bardzo wieloma przedstawicielami kierunku powagnerowskiego. Z wielkiemi zastrzeżeniami odnosił się również do symfonij Brucknera mimo ich świetności instrumentacyjnej. Tu jednak odgrywała rolę główną kwestja formy u Brucknera, nie mówiąc już o uznawanej przez Karłowicza za przestarzałą schematycznej cykliczności symfonji. Z tego samego również powodu nie zaliczał się Karłowicz do wielbicieli symfonij Mahlera, w których wyolbrzymione rozmiary jeszcze bardziej uwydatniały wszystkie te formalno-stylistyczne cechy, jakie Karłowicz uznawał za już bezprzedmiotowe w rozwoju muzyki symfonicznej i jej form. Przyznawał, że wysłuchanie każdej symfonji Mahlera pozostawia w nim zawsze wielkie wrażenie, lecz — „in minus“. Interesowały go głównie szczegóły instrumentacyjne.

Nie umiem zdać sobie sprawy z tego, dlaczego np. druga symfonja d'Indy'ego zdołała go zainteresować. Prawdopodobnie dlatego, że poza swą cyklicznością nie zawierała tylu i takich cech, któreby mogły natrafić na opór ze strony jego poglądów na styl symfoniczny. Prócz tego umiał Karłowicz ocenić wysoką kulturę dzieł d'Indy'ego i ich wyborną technikę tematycznego opracowania, zdając sobie dobrze sprawę z ich niekiedy już retrospektywnych czynników, nie dających się pokryć całą nowożytnością środków. Właściwie nie odrzucał samej cykliczności symfonicznej, choć oddalał się i od niej coraz bardziej, lecz o określone z góry następstwo składowych części symfonji, wytwarzające pewien szablon, uznawany przez niego za dawno już przestarzały, a zbytecznie odnawiany, skoro nowsze formy zdobyły już silną podstawę dalszego rozwoju. Interesował się natomiast cyklem symfonicznym d'Indy'ego p. t. „Jour d'été à la montagne“, ponieważ cykliczność tego dzieła wynikała „z głębszych przyczyn“, z logicznie i psychologicznie uzasadnionego „programu“ poetycko - malarskiego, nastrojowego. Być może iż piękne dzieło d'Indy'ego ujęło go także jako muzyczne wcielenie nastrojów przyrody górskiej, jedno z najlepszych w tym rodzaju. W twórczości Karłowicza znajdujemy (poza orkiestrową serenadą z okresu studjów) podobny cykl p. t. „Trzy odwieczne pieśni“, powstały oczywiście przed dziełem d'Indy'ego. Po nim nastąpiły wyłącznie poematy symfoniczne.

Tym poglądom na aktualność czy nieaktualność formy symfonji (klasycznej) nie przeczy wielkie przywiązanie Karłowicza do

symfonij Czajkowskiego, zwłaszcza symfonji szóstej. Pomijając bowiem pewną duchową treść tej symfonji, bliską widocznie Karłowiczowi, należy uwzględnić fakt, że symfonja ta była dla niego pewnego rodzaju pamiątką z młodszych lat: jej zawdzięczał prawdopodobnie pierwsze i najsilniejsze wrażenia muzyczne w tych latach odniesione, później zaś odświeżone pod wpływem koncertów lipskich i berlińskich, dyrygowanych przez Nikischa, niezrównanego wykonawcy symfonij Czajkowskiego. Na tej symfonji uczył się dojrzewający Karłowicz techniki kompozytorskiej, zwłaszcza w zakresie logicznej i pełnej dramatycznego wyrazu techniki wyzyskiwania materjału tematycznego, techniki przetwarzania głównych myśli dzieła symfonicznego.

Zupełnie jednak innym był pogląd Karłowicza na racjonalność lub nieracjonalność symfonji jako ustalonego i przeżywającego się lub nawet już przeżytego schematu. W tym względzie „Francesca da Rimini“ i „Romeo i Julja“ Czajkowskiego, jako pewne typy symfoniczne, wydawały mu się czemś bardziej aktualnem, a przynajmniej bardziej mu odpowiadającem w jego linji rozwojowej. Były to przecież poematy symfoniczne, a więc dzieła mające formę, która wydała mu się dla jego własnej twórczości najodpowiedniejszą. W konsekwencji droga od Czajkowskiego do Ryszarda Straussa musiała być bliską, choć prowadziła przez gruntowne studjum dzieł Wagnera, w pierwszym rzędzie dzieł późniejszych z „Tristanem“ na czele. Te same duchowe czynniki, które go wiązały z VI symfonją Czajkowskiego, zbliżyły go do „Tristana“ a także do „Pierścienia Nibelunga“. Karłowicz nie czuł najmniejszego nawet pociągu do muzyki operowej i do dramatu muzycznego. (Nie przemawia przeciw temu jego muzyka do „Białej gołąbki“ J. Nowińskiego). Ale dzieła sceniczne Wagnera, jak potem R. Straussa, były dla niego, widzącego swe zadania już wcześnie na polu muzyki symfonicznej, nie dającym się ominąć materjałem do gruntownego studjum, skoro z klasycystycznym kierunkiem symfonji wziął rozbrat. Dramat muzyczny i poemat symfoniczny stanowiły ośrodek, w którym symfoniczne ustępy dzieł Wagnera i poematy symfoniczne R. Straussa odegrały główną rolę. Jedne i drugie uwolniły go od skrępowania formami, które wcześnie już uznawał za skostniałe i nieproduktywne, a które w studjum kompozycji opanował i zarazem przezwyciężył, nie chcąc się wiązać z niczem, coby sięgało wstecz poza aktualne formy.

Dla symfonisty były to formy tzw. programowej muzyki, a więc przedewszystkiem poemat symfoniczny, który jednak był

dla Karłowicza istotnie muzyczną *formą*, a nie pretekstem do improwizacyjnej bezpostaciowości, choćby usprawiedliwionej psychologizującym „programem“, albo „impresją“. Rzeczą zrozumiałą jest, że wobec tego nie skłaniał się ku kierunkowi Debussy'ego, ale cenił wysoko dzieła Dukasa, zwłaszcza jego poemat symfoniczny „L'apprenti sorcier“, jako dzieła bardzo wysokiego kunsztu symfonicznego — symfonicznego, a nie tylko orkiestrowego. Cenił je tak samo jak niektóre dzieła R. Straussa, umiejąc dokładnie wskazać na te słabe punkty, w których Strauss oddala się od najwyższej miary, czyniąc koncesje względom ubocznym. Do kompozytorów bardzo szanowanych przez Karłowicza należał również M. Schillings, artysta bardzo głębokiej i szlachetnej miary, choć nie wybitnej indywidualności, co zawsze Karłowicz podkreślał. Bądź co bądź jednak poemat symfoniczny Straussa był dla niego— i nietylko dla niego—ostatnim wyrazem ówczesnej współczesności, jakkolwiek i inne jego dzieła, zwłaszcza „Salome“ i „Elektrę“, uznawał za „klasyczne“ w swej wartości, a więc za dzieła godne najuważniejszego studjum także dla kompozytora, który szedł w kierunku przeciwnym do opery i dramatu muzycznego.

Przypuszczenie, że Karłowicz musiałby dojść „w konsekwencji“ do... dramatu muzycznego jest oparte na słabych podstawach psychologicznych. Karłowicz był ze swych skłonności i z przekonania instrumentalistą i w formie żartobliwej wyrażał się w czasie słuchania dzieł scenicznych Wagnera, Schillingsa i Straussa, że nie miałby nic przeciw temu, gdyby nie posiadały partyj wokalnych... Słuchał ich nie patrząc na scenę. Drażniły go wszelkie mimiczne ruchy i gesty aktorskie nawet najlepszych śpiewaków. Widział w nich jakieś niepotrzebne zewnętrzne dodatki do muzyki, wystarczającej, gdyż mówiącej wszystko co ma do powiedzenia. Niewątpliwie wiele w takich poglądach trąci jednostronnością, ale też Karłowicz nie próbowałby nigdy być kompozytorem dramatycznym, wiedząc że dramat muzyczny nie leży w sferze jego indywidualnych skłonności. Uboczne zaś względy (szukania popularności, jaka w szczęśliwym wypadku zapewnić może opera) nie miały nawet najmniejszego wpływu na jakiekolwiek jego zamierzenia twórcze.

III.

Karłowicz już wcześnie zwrócił się ku twórczości symfonicznej. Do prac szkolnych zaliczyć należy jego *utwory fortepianowe* (n. p. sonatę i preludjum z fugą podwójną), *sonatę wiolonczelową*

oraz *pieśni*. Te ostatnie należą zapewne do najpopularniejszych polskich *pieśni solowych* i są zarazem jedynemi dziełami Karłowicza, jakie zna szerszy ogół muzykalny. Kompozytor zdawał sobie dobrze sprawę z ich względnej wartości i niewielkiej samodzielności, nie zaprzeczał też istnieniu w nich dość wyraźnych reminiscencyj (n. p. z dzieł Griega); nie ulega jednak wątpliwości, że pieśni te dzięki swej szczerej liryce i bezpośredniości wyrazu oraz gładkości melodyki i formy i dzięki wielkiej śpiewności musiały zdobyć pewną pozycję, — nawet wbrew późniejszej woli kompozytora, który też zabronił sporządzenia drugiego wydania tych (jak mawiał) „grzechów i pamiątek młodości", mogących wywołać błędne pojęcie o rodzaju jego indywidualności. A jednak i w tych pieśniach znajdziemy liryzm sui generis, którego ślady nie przeminą i w dziełach symfonicznych dojrzałego twórcy, liryzm nietylko „miły" i „subtelny", ale i sięgający już do głębszych pokładów duszy, gdzie uczucie smutku i goryczy napojone sceptycznym światopoglądem czekało na swój silny wyraz męskiej refleksji jego poematów symfonicznych.

W czasie gdy tworzył ostatnią swą liryczną pieśń („Pod jaworem", 1898) niepokoiła go jeszcze myśl zostania wirtuozem-skrzypkiem; rozporządzał bowiem daleko posuniętemi kwalifikacjami gry skrzypcowej, nabytemi w nauce u St. Barcewicza. Ale równocześnie wzrastająca wiedza kompozytorska i coraz żywiej pulsujące siły twórcze, a nie mniej coraz silniej występująca a tak charakterystyczna dla jego twórczości wola do koncentracji sił, skłoniły go do porzucenia tego zamiaru. Swe kupione we Lwowie staropolskie skrzypce Grobliczowskie, przypominające w brzmieniu instrumenty Magginiego, ofiarował p. M., wirtuozostwu zaś złożył w ofierze swój *koncert skrzypcowy*, jeden z najlepszych, jakie posiada nowsza muzyka polska.

Już z tego koncertu przegląda miejscami późniejszy wyłączny symfonista, a dzieło to zamyka — rzec można — pierwszy, częściowo nawet „szkolny" okres, do którego zaliczymy jeszcze *serenadę* na orkiestrę smyczkową, *uwerturę i muzykę sceniczną* do „Białej gołąbki" Jozefata Nowińskiego i *symfonję* (programową) p. t. „Odrodzenie". Dzieła te są jakby zdawaniem sprawy z tego, czego się nauczył u swego mistrza kompozycji, a czego już u siebie samego, gdy obierał sobie za wzór dzieła wysokiej wartości, odpowiadające mu swą treścią duchową i doskonałością formy, środków i techniki (n. p. VI symfonja Czajkowskiego). Są one równocześnie drogą, po której kompozytor postępował w szukaniu siebie samego, przy

ustawicznem dążeniu do zdobycia jak największej wiedzy symfonicznej i jak największego doświadczenia technicznego, aby nie pozostawić na uboczu ani jednej formy symfonicznej bez gruntownego opanowania jej i — odrzucenia, o ileby już nie przedstawiała dla niego osobistej, subjektywnej wartości, wypróbowanej na swych skłonnościach i dążeniach. Niczego bowiem nigdy nie odrzucał a priori. Do form „akademickich" nie powracał. Wyraził się że mógłby wprawdzie napisać jeszcze jedną symfonję, i jeszcze lepszą, o wiele lepszą, ale bez przekonania do tej formy, nawet modyfikowanej w ten czy ów sposób, ale zawsze zdradzającej swój doskonalszy prototyp. Wszelkie zaś retrospektywne tendencje były mu obce. W miarę bowiem opanowania coraz szerszych sfer myślowych i coraz potężniejszych środków technicznych odczuwał rosnącą swobodę ruchów i potrzebę swobody wyboru form i środków wypowiadania się bez żadnego skrępowania.

Tę maksymalną swobodę ruchów dawała mu w jego czasach tylko jedna forma: *poemat symfoniczny*, mogący przybrać różne nazwy i różne postacie, za każdym razem inne, zależnie od idei, która je formowała i z którą kompozytor przystępował do tworzenia dzieła, mając już gotowy materjał twórczy, tę rudę kruszcową, przetapianą na formę jako proces uzgodniony z samą ideą i z logiką struktury muzycznej. Wybrał formę najswobodniejszą, ale i najtrudniejszą zarazem, niebezpieczną dla kompozytora nie panującego nad wszelkimi problematami symfonicznego stylu.

Począwszy od op. 9 oddaje się Karłowicz wyłącznie symfonicznej twórczości. Tę wyłączność uznaje za coś tak zrozumiałego i bardzo oczywistego, że donosząc jednemu z przyjaciół o zajęciu się „nową pracą" dodaje w nawiasie: „*oczywiście* symfoniczną". Do muzyki wokalnej nie byłby już wrócił i nie eksperymentowałby wokalnie w zakresie form instrumentalnych. Nie miałby do tego żadnych powodów wewnętrznych, zewnętrzne zaś zupełnie dla niego nie istniały. Nie znosił żadnej problematyki form i środków, na istotę opery i dramatu muzycznego miał poglądy bardzo ekskluzywne, uznawał się za wyłącznego instrumentalistę, a kosztem rozpraszania sił nie pragnął wzbudzać pozoru t. zw. wszechstronności wynikającej często raczej z wysokich ambicyj i samopoczucia sił, mistrzowskich nawet, lecz niezawsze z naturalnych skłonności i rodzaju indywidualności kompozytora. Wolał koncentrować swe siły w jednym kierunku spodziewając się tem większych rezultatów. I zapewne nie omylił się wyznając tego rodzaju poglądy, na które mógł sobie pozwolić z powodów leżących także poza sferą

czystego artyzmu. Nie wyrzekał się przytem żadnych ambicyj, nie pragnął ani popularności ani pokłonów, żył bowiem wyłącznie w świecie swych myśli i posiadał świadomość celu i wartości swoich zamierzeń twórczych. Ograniczając się bowiem do muzyki wyłącznie symfonicznej wiedział, że nie tędy prowadziłaby droga do popularności, był zaś zbyt wysoko etycznie stojącym artystą, aby tej wyłączności nadawać charakter snobizmu. Jego ekskluzywność była niewątpliwa, ale nie miała nic wspólnego z zarozumiałem „odi-profanum-vulgus“, aby w głębi duszy wyznawać skrytą odmienną zasadę. Zdawał sobie dobrze sprawę z tego, że „w naszych warunkach” ówczesnych nieliczenie się z czemkolwiek i z kimkolwiek musiało doprowadzać do konfliktów, ale też i wiedział aż nadto dobrze, iż raz nareszcie należy zrzucić z siebie to niewidoczne wprawdzie ale i niewątpliwie istniejące jarzmo depresji, ciążącej nad polskim kompozytorem, obniżającem jego lot i jego ambicje, a często zmuszające go do pozostawania w martwym punkcie rozwoju, do poddawania się bez walki, do ugrzęźnięcia w bagnisku regularnie obniżanych ambicyj i wysokich celów, wysokich aspiracyj. Karłowicz nie ustąpił ani na jeden krok. Każde jego następne dzieło oznacza wznoszenie się ku coraz wyższym stopniom węwnętrznego i zewnętrznego doskonalenia się w sensie ludzkim i artystycznym. Jego zdecydowana postawa w sprawie wyrwania się z zacieśnionych widnokręgów myślowych ówczesnego kompozytora polskiego i zarazem doskonała świadomość współczesności i jej zjawisk muzycznych, a przytem niezależność myśli i zewnętrznych warunków bytu, ponadto bezprzykładna w naszem usposobieniu wytrwałość i systematyczność pracy nad sobą samym i swoją sztuką, pozwoliły mu istotnie oddalać się coraz szybciej od tego stanu, jaki zastał w muzyce polskiej symfonicznej, zbliżać się coraz szybciej i konsenkwentniej ku prawdziwemu europeizmowi muzycznych poglądów i symfonicznego rynsztunku.

Jak najgruntowniejsze studjum dzieł Wagnera i Czajkowskiego, później zaś Ryszarda Straussa, u którego umiał odróżnić to co „klasycznie“ wartościowe, od ... reszty, a przedewszystkiem ustawiczna, „bezpardonowa“ (jak się wyraził) praca nad sobą samym, dały mu pierwej niż innym współczesnym, młodszym polskim kompozytorom możność władania wielkim aparatem najnowożytniejszej orkiestry symfonicznej, i to w sposób mistrzowski i samodzielny, pozostawiający daleko poza sobą to wszystko, co w zakresie muzyki symfonicznej powstało przed nim. Wzrastająca potęga woli do doskonałości idzie w parze z jakimś pędem do

potęgi wyrazu i jego środków, do żywiołowości a zarazem głębi refleksji, która u Karłowicza nigdy nie ustaje strażować nad treścią, środkami i formą, nad ich równowagą i miarą artystyczną. Nigdzie nie znajdujemy śladu wahań lub łatwizn, nigdzie pozoru treści zamiast jej istoty, nigdzie połowiczności technicznej lub formalnej zamiast plastyki i skończoności, nigdzie też niewyzyskania pomysłów jakiejkolwiek kategorji tematycznej, nigdzie wreszcie chęci pozorów czegokolwiek zamiast realnej rzeczywistości.

Takie wyniki nie mogą być tylko przywilejem samego talentu i samej wiedzy, lecz przedewszystkiem panującej nad niemi wysokiej kultury ducha, pełni świadomości celu i zarazem wielkiego zdyscyplinowania woli twórczej, a wreszcie—co dla Karłowicza jest tak charakterystyczne — wysokiego poczucia etyki artystycznej, szacunku dla godności sztuki swojej i godności swego własnego artyzmu. Te cechy muszą być dziś zwłaszcza szczególnie dobitnie podkreślone, muszą być nawet powtarzane i przypominane, albowiem twórczość Karłowicza jest — poza jej wartością — także najwyższym sprawdzianem rodzaju i sposobu czyjegokolwiek odniesienia się do najistotniejszych, niezmiennych praw sztuki i tworzenia.

IV

Jest niewątpliwie wiele słuszności w poglądzie dawno już wypowiadanym, że Karłowicz był mimo porzucenia form lirycznych, jak pieśń solowa, a więc przedewszystkiem form małych, *lirykiem*. Czyżby zatem przejście zupełne do *twórczości wielkoformalnej* było zabłąkanie się liryka w tereny nieodpowiadające jego istotnej indywidualności? Czyżby poematy symfoniczne Karłowicza były tylko wynikiem jego woli i aspiracyj wysokich, popartych mistrzowskiem władaniem techniką symfoniczną? Zapewne nie — inaczej bowiem dzieła te nie przekonywałyby nas tak bardzo siłą swej treści i swej formy, a ponadto mielibyśmy może sposobność stwierdzenia, że środki wyrazu lirycznego i jego formalny przebieg góruje ponad wielką linją symfonicznego *rozmachu* i *„dramatyczną“* ekspansją treści. Jak wiemy, już w pierwszym poemacie symfonicznym („Powracające fale“) rozmach ten osiąga niekiedy bardzo przekonywującą moc wyrazu, zaś w „Smutnej opowieści“ a w szczególności w „Stanisławie i Annie Oświecimach“ są momenty, które w potędze swego „dramatycznego“ *napięcia* nie mają sobie równych w całej polskiej symfonice poprzedzającej dzieła Karłowicza. Ale w tych samych dziełach ta sama intensywność

wyrazu znamionuje ustępy o charakterze lirycznym. Dlatego sądzę, że nie mamy powodu do uznawania Karłowicza za jakiś jednokierunkowy typ psychiczny, widząc już w treści jego muzyki (jako całości) wielką skalę dążeń. Te dążenia szły zresztą równolegle z naturalnym rozwojem czysto ludzkim, poczynającym się w skromnej młodzieńczej liryce a idącym ku coraz wyższym kondygnacjom męskiego, bardziej *objektywnego postaciowania swych myśli*. Wystarczy dokładnie wglądnąć w rozwój techniki tematycznej i przetworzeń w poematach symfonicznych Karłowicza, aby nie mieć pod tym względem żadnych złudzeń. Ale i liryka Karłowicza przybiera coraz więcej elementów *refleksyjnych*, aby nie powiedzieć kontemplatywnych, tak bardzo zrośniętych z psychiką jego. A „Pieśń o wszechbycie" (z „Trzech odwiecznych pieśni") — to zapewne utwór daleko wychodzący poza liryzm w ściślejszem tego słowa znaczeniu. To nawet — jak ktoś raz słusznie zauważył — „filozofująca epika" coprawda nie „filozofowanie z młotem" (w sensie zaratustrowym).

Nad wyraz subtelna i bardzo głęboka *psychlogiczna* wnikliwość Karłowicza musiała wycisnąć na jego twórczości znamienne piętno, które da się wyśledzić od pierwszego poematu symfonicznego, a nawet (w zarodku) już w symfonji „Odrodzenie" (e-moll). Już sama treść i zarazem forma objaśnień („programów") jego dzieł jest tego wymownym dowodem: treść i jej proces psychologiczny. Tu wstępuje Karłowicz w szereg tych noworomantycznych twórców, dla których typowym jest *kierunek psychologizujący*, tak bardzo świetnie reprezentowany w nowszej muzyce przez „Tod und Verklärung" i „Don Juana" Ryszarda Straussa, a w twórczości Karłowicza zaznaczający się już w pierwszym poemacie „Powracające fale", później zaś zwłaszcza w „Smutnej Opowieści", tem dziele, które posiada może najtragiczniejszą treść. Ale właściwie każde dzieło Karłowicza posiada „psychologizujący" rys. Gdy kompozytor podaje nam w zwięzłym tekście treść legendy o „Stanisławie i Annie Oświecimach", czytamy między wierszami cały *proces psychologiczny* tej legendy, i ten właśnie proces stanowi treść i formę tego utworu. Ilustracyjnych bowiem tendencyj, a więc ilustrowania jakichś zewnętrznych zdarzeń, unika Karłowicz w miarę możności, t. j. zwłaszcza wtedy, gdy treść muzyczna tłumaczy się sama przez się i nie wymaga podkreślania jej jednoznaczności środkami ilustracyjnymi, orjentującymi nas w przebiegu dzieła. Do bardzo wyraźnych środków tej psychologizującej metody komponowania i formowania zarazem należy często u Kar-

łowicza powracający moment-motyw *wspomnienia*, jak to widzimy w „Powracających falach“, „Smutnej opowieści“ i „Dramacie (epizodzie) na maskaradzie“, a więc i w ostatniem jego dziele.

Umysł o filozoficznem nastawieniu, jakim był Karłowicz, sięgnąć musiał wcześniej czy później do muzycznego ujęcia tych ustawicznie emocjonujących jego istotę myśli i uczuć, które dotyczą tajemnicy i zjawisk bytu ziemskiego i pośmiertnego. Pozytywistyczne poglądy, które wypełniały jego umysł we wczesnej młodości, nie zadawalniały go, pozostawiając najgłębszą z tajemnic bez rozświetlenia. W gruncie rzeczy światopogląd Karłowicza był *pesymistyczny* i pozostał nim do końca jego twórczości, nadając jej specyficznych znamion i zabarwienia nastrojowego, widocznego nawet w niektórych szczegółach harmonicznych i zwłaszcza instrumentacyjnych, ale także i w tematyce, która nawet w wypadku pewnych reminiscencyj przybiera Karłowiczowskie oblicze.

Wprowadzają nas w tę atmosferę myślową wstępy wszystkich poematów symfonicznych wcześniejszych, a fragmenty i zakończenia późniejszych, nie pozostawiając nas pod tym względem w żadnej wątpliwości. W „Trzech odwiecznych pieśniach”, nazwanych przez Karłowicza „preludjami do wieczności“, zawarta jest cała ideologja jego. Powraca do niej we wszystkich dalszych dziełach, pogłębiając ją i ukazując w świetle własnych przeżyć, czysto ludzkich i artystycznych, twórczych, przybierających różną postać, ale nie zmieniających się w swej duchowej istocie, stosujących tylko ogólną „regułę” do specjalnych wypadków. „Pieśń o wiekuistej tęsknocie“ i „Pieśń o miłości i o śmierci“, a potem „Pieśń o wszechbycie“, stanowiące tryptyk symfoniczny („Odwieczne pieśni“), posiadają ideową treść, która in nuce pojawia się już w „Powracających falach“, ale która roztopiona jest także w następnych wszystkich dziełach. Nie brak jej także w „Rapsodji litewskiej“, będącej jednym szeregiem wspomnień o ziemi i ludzie, zespolonych z sobą w jeden obraz goryczy bytu, smętnego i twardego losu, łamiącego wszelkie porywy. Na chwilę błyśnie promyk słoneczny, aby zgasnąć wśród topieli nieubłaganego fatum, wśród bezsilnej rozpaczy i bólu istnienia, dławiącego głos protestu, fatum, które łamie skrzydła zdolne do najwyższego lotu, kładąc swą ciężką, niewidzialną dłoń śmierci na duszy pełnej jasnych promieni ekstazy. I wśród najwyższego, rozpłomienionego szczęściem wzlotu w sferę przejmującej swą siłą wyrazu erotyki, wśród nieziemskiego uczucia wyzwolenia się z „wiekuistej tęsknoty”, słychać jakby łopot skrzydeł anioła śmierci. Mi-

gotają już czarne płomienie beznadziejności. Wraca w najmniej spodziewanym momencie emocji refren myślowy: Li tylko to, co nie istnieje, nie podlega śmierci. Szczęściem staje się przejście do wszechbytu, tak bardzo obojętnego wobec bólu i radości duszy.

Ileż razy Karłowicz wraca do myśli o śmierci i ich symboliki! I jak często znajduje się o krok jeden od nich! Kto od czasów Chopina sięgnął w tę sferę tak głęboko i tak potężnie? Niewielu zapewne i to wyłącznie wielkich twórców, ale i z pośród nich kilku zaledwie przemówiło w sposób wolny od efektownego „robienia nastroju“. Nie wszyscy zapewne zaglądali śmierci w oczy, choć wielu na widok śmierci zdawało sobie sprawę z majestatu ostatniej chwili i majestat ten przyoblekło we wspaniałą „pompe funèbre“.

Jest rzeczą zastanawiającą, jak bardzo odmienne mimo identyczności istoty rzeczy są te do głębi przejmujące, niekiedy wprost druzgoczące w swym wyrazie nastroje śmierci, jakie Karłowicz tworzy w swych dziełach. Ten problemat chyba nieprędko znajdzie równą siłę wyrazu w dziełach innych kompozytorów. Dziś jest o to zapewne trudniej, gdy od czasów wielkiej wojny życie ludzkie straciło swą pierwotną wartość a majestat śmierci doczekał się pewnego rodzaju degradacji uczuciowej, obojętności „społecznej“, „rzeczowości“ spojrzenia na siebie.

Sztuka Karłowicza ma na sobie niewątpliwe piętno sztuki *subjektywnej*, mimo że jej rzeczowość, objektywna wartość zapewne nie podlega żadnym wątpliwościom. Subjektywną jest ta sztuka od początku do końca, zawsze bowiem twórca mówi nam za siebie i o sobie, ale mówiąc w ten sposób mówi również — mimo pozorów „programów“ swych dzieł — o nas, o człowieku wogóle. Wszak nie brakło nigdy w jego dziełach tego, co Wagner nazywa „ogólno-ludzkiem“, „czysto-ludzkiem”. Karłowicz znajdował się stale w procesie rozwojowym swego talentu, ale pod jednym względem nie zmieniał się *nigdy*: nie tworzył niczego bez *najbezwzględniejszej szczerości* wypowiedzenia się w treści i wyrazie, nieskrępowanej nigdy ani ambicjami potężniejących środków technicznych, ani obcą mu chęcią przybierania „interesującej” pozy (symfonicznej), ani chęcią poświęcania idei dzieła dla ubocznych w obrębie dzieła celów, choćby one miały nawet przedstawiać się jako wielkie wartości same dla siebie, ani wreszcie zamiarami wyrachowanego „wyższego snobizmu” w treści, środkach, technice i formach, tak bardzo często spotykanego u wielkich nawet twórców w imię wszystkiego, tylko nie czystości twórczych intencyj,

której brak nazywał Karłowicz cynizmem wymieniając przykłady z polskiej i obcej muzyki.

W *stylu* swym był Karłowicz typowym *noworomantykiem* i jako taki oznacza w naszej muzyce pewien kres a zarazem szczyt dążeń, które u nas zaznaczyły się jednak słabo i bez zdecydowanego wyrazu. Dążenia te wprawdzie jeszcze nie są zakończone, jednakże straciły już wiele ze swej aktualności i siły i są na wymarciu. Z drugiej strony jednak najniewątpliwiej stoi Karłowicz *na pograniczu dwóch okresów,* choćby z racji swego wyłącznego zwrócenia się ku symfonicznej twórczości, od jego czasów coraz wyżej wznoszącej się ponad poziom dotychczasowy. W ten sposób pracując dla swej własnej sztuki pracował i dla drugich, przezwyciężając ciasnotę regjonalnych pojęć mocą swej potężnej woli. Nie przestał w swej dykcji być przedewszystkiem sobą mimo że niemal do ostatniego dzieła widoczne są dowody bliskiego związku z wzorami nawet wcześniejszego okresu jego twórczości. Będąc *indywidualnością jednolitą*, rozwijającą się raczej *w głąb*, niż w szerz, nie należałby do szeregu tych twórców, którym tak łatwo nieraz przychodzi przerzucanie się z jednego stylu do innego w poszukiwaniu siebie samego wśród myśli bardziej niepokojących o teraźniejsze, niż o przyszłe losy własnej sztuki.

Zdaję sobie zbyt dobrze sprawę z tego, że powyższa praca nie daje odpowiedzi na szereg pytań, które samorzutnie powstają przy zastanawianiu się gruntownem nad muzyką Karłowicza, a są to pytania zarówno zasadnicze, jak i szczegółowe. Wyczerpujące przedstawienie problematów jego twórczości wymaga jednakże daleko obszerniejszej pracy, popartej przedewszystkiem licznemi przykładami z jego partycyj i nietylko jego, szczegółowemi analizami o charakterze porównawczym i estetyczno-stylistycznym, aby wywody o znaczeniu syntetycznem mogły znaleźć swe uzasadnienie, dalekie od dorywczości. Będzie na to miejsce w innej pracy.

We Lwowie, w styczniu i lutym 1934 r.

DR. HENRYK OPIEŃSKI

Z KORESPONDENCJI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

Z korespondencji mej z Mieczysławem Karłowiczem, która obejmowała okres czasu od 1899 roku (t. j. od chwili, gdy rozstaliśmy się po półtorarocznem, bliskiem obcowaniu w Berlinie) aż do jesieni 1908 r., znaczna (wcześniejsza) część zginęła niestety w czasie moich licznych wędrówek. Zachowało się szczęśliwie sześć listów, które ogłaszam poniżej i które mają to specjalne znaczenie, że określają stosunek Karłowicza do ówczesnych poczynań muzykologicznych na niewdzięcznym terenie Warszawy, dając pozatem wyraz goryczy Karłowicza wobec sfer rządzących ówczesnem artystycznem życiem Warszawy.

1.

Lipsk, 10 maja 1907.
Leplaystr. 10, II l.

Kochany Panie!

Bardzo się cieszę, że uformowanie sekcji naukowo-muzycznej jest już rzeczą dokonaną; za moich czasów[1]*) szło to nader opornie: po kilkakrotnej nagonce w pismach zgłosiła się jedna jedyna osoba, objawiając nieprzymuszoną wolę przystąpienia do sekcji, a i to... kobieta. Jakże tu było zrobić wybory do zarządu? Złożyło się więc projekt do szafy z aktami, gdzie go Pan może z pomocą p. Anastazji lub p. Kowalskiego oglądać.*

Ponieważ koledzy moi z komitetu[2]*) w sposób nader serdeczny*

[1]) Oznacza to lata, w których Karłowicz był dyrektorem Towarzystwa Muzycznego w Warszawie: 1905 — 1906.

[2]) Komitetu Towarzystwa Muzycznego, którego Karłowicz po ustąpieniu z dyrektorstwa pozostał członkiem.

i stanowczy zaprotestowali przeciwko ustąpieniu mojemu z komitetu, zdecydowałem się pozostać, zwalając wyrzuty sumienia, jakie mnie trapiły, na barki całego komitetu. Ale nowych urzędów [3]) serjo sumienie nie pozwala mi przyjmować; niech więc Panowie mi wybaczą i poszukają kogoś na miejscu, ktoby miał ochotę do pracy i wiarę w jaśniejszą przyszłość życia muzycznego Warszawy (tej wiary mam niestety b. mało).

A teraz do sprawy, o którą Panu idzie. Stosownie do życzenia Pańskiego widziałem się z Drem Heussem i wynikiem tego widzenia się są następujące wskazówki:

1. W Warszawie mogłaby być utworzona t. zw. „Ortsgruppe" posiadająca swój zarząd i mogąca przyjmować członków własnych; opłatę tych członków określa zarząd „grupy".

2. Koniecznym warunkiem dla założenia „Ortsgruppe" jest obecność w danem mieście przynajmniej sześciu członków I. M. G. [4]) N. B. Zaglądaliśmy z Drem Heussem do spisu i przekonaliśmy się, że w Warszawie jest obecnie tylko 2 członków: Tow. Muzyczne i F. Starczewski...

3. Jeżeli grupa sześciu członków I. M. G. zapragnie utworzyć „Ortsgruppe", to winna jest zawiadomić o tem albo Prof. Kretzschmara, albo Dra A. Heussa (Gautzsch b. Leipzig, Oetzscherstr. IOON II 1.), poczem niezwłocznie może istnieć i działać.

Mojem zdaniem sekcja koniecznie powinna jako „Ortsgruppe" do I. M. G. przystąpić; a zrobićby to można bez trudu, zobowiązując członków zarządu sekcji, ażeby zapisali się na członków I. M. G.; wydatek 20 mk. rocznie nie obciąży chyba zbytnio nikogo. Dodaję tutaj, że rok I. M. G. rozpoczyna się w październiku i że formalność zapisu zredukowana jest do posłania 20 mk. pod adresem Breitkopfa i Härtla w Lipsku. Za to otrzymuje się obydwa wydawnictwa Stowarzyszenia [5]).

[3]) Prosiłem Karłowicza o przyjęcie członkostwa zarządu nowotworzącej się sekcji.

[4]) Internationale Musik-Gesellschaft, z siedzibą w Lipsku.

[5]) Sekcja naukowa przy Warsz. Tow. Muz. stała się, w myśl informacji Karłowicza, od roku 1908 tak zwaną „Warszawską grupą I. M. G." i jako taka (z wyliczeniem członków zarządu) figurowała w spisie międzynarodowych grup na okładce każdego numeru „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft". W związku z tym faktem warto zaznaczyć, że ani Karłowiczowi, podającemu swe informacje, ani mnie, ogłaszającemu przynależność sekcji warszawskiej do I. M. G., nie przyszło na myśl że była to kwestja *bezprawia* wobec władz rosyjskich. O istotności owego bezprawia dowiedziałem się przypadkowo dopiero w roku 1911

Oto wszystko chyba. Jeżeli się wyłonią jakie kwestje, chętnie służę, jako zwykły członek sekcji (na którego raczy mię Pan zapisać) do wszelkiego pośrednictwa.

Kończę, przesyłając uścisk dłoni i pozdrowienia

Pański

M. Karłowicz

2.

Zakopane, 19.IX.07
Willa „Liljana"

Kochany Panie,

I te dawki „r.... maniny", które zażywam czytając „Kurjera", wystarczają, ażeby wzbudzić we mnie ckliwe wspomnienie bagienka, z którego, jak mi się zdaje, na zawsze się wydostałem. Ani też więc winszuję, ani zazdroszczę Panu pobytu w tak zapowietrzonem środowisku. Od dni kilku mieszkam w „Liljanie", gdzie mam wyborne warunki egzystencji. Siedzieć tu zamierzam kilka miesięcy, aż do ukończenia pewnej pracy. Potem pojadę na kilka tygodni „do Europy" posłuchać muzyki, wrócę jednak zapewne z powrotem do Zakopanego. „Echo" znajduje się u mnie, na Jasnej[6]*) i jest niestety tak „wohl verwahrt", że tylko ja sam mogę za ewentualną bytnością w Warszawie zdjąć z niego zamki. Na razie więc nie będę mógł uczynić zadość życzeniu Pańskiemu.*

Również i w sprawie wydawnictwa[7]*), o którem Pan wspomina, nie będę mógł obecnie nic zrobić. Środki moie wystarczają zaledwo*

---

na kongresie I. M. G. w Londynie, gdy jedna z przedstawicielek rosyjskiej muzykologji zapytała mnie, prosząc o odpowiednie wskazówki, jakich należy użyć środków (czy protekcyj) wobec władz w Petersburgu, aby pozwolenie na utworzenie „Ortsgruppe" otrzymać. Muzykologowie w Moskwie, do których należała, nie mogli mimo paroletnich starań otrzymać pozwolenia na utworzenie grupy w tem mieście wobec prawa zabraniającego rosyjskim poddanym należenia do jakichkolwiek stowarzyszeń międzynarodowych.—Można sobie wyobrazić zdziwienie owej damy, skoro dowiedziała się, że istniejemy w Warszawie jako oficjalna „Ortsgruppe", dlatego, żeśmy się nigdy u żadnych władz o pozwolenie nie pytali. Swoją drogą był to albo szczęśliwy objaw patrzenia przez palce albo niedołęstwa, że publicznie afiszującą się sekcję naukową, która jako „polska" figurowała na kilku kongresach międzynarodowych i jako taka przez siedm lat istniała, władze rosyjskie w Warszawie nie niepokoiły i tolerowały jej „bezprawną" egzystencję.

[6]) Warszawski adres Karłowicza.

[7]) Chodziło tu o subwencję na wydawnictwo „Kwartalnika Muzycznego". Projekt tego wydawnictwa mógł być urzeczywistniony dopiero w trzy lata później.

na moje potrzeby, t. j. przeżycie i wydawnictwo moich rzeczy symfonicznych; tymczasem więc o obowiązkach „społecznych“ w drobnej tylko mierze mogę pamiętać.

Za jaki miesiąc wyjdą moje „Powracające fale“ (partytura i głosy). Zaraz po ich ukazaniu się prześlę Panu egzemplarz partytury. Korekty już na ukończeniu.

Zapewne koło Nowego Roku rozpocznę też druk „Odwiecznych pieśni“.

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia i uścisk dłoni

Pański

M. Karłowicz

3.

Zakopane, 27 paźdz. 1907
„Liljana“

Kochany Panie,

Zwlekałem nieco z odpisaniem na list Pański, ażeby równocześnie z odpowiedzią przesłać Panu partyturę „Powracających fal“, a na transport z Berlina musiałem długo wyczekiwać. Nareszcie przed kilku dniami nadszedł, natychmiast więc posłałem Panu egzemplarz partytury.

O działalności Pańskiej wiem z gazet i szczerze życzę powodzenia nowej orkiestrze [8]). Bardzo wdzięczny jestem Panu za poczciwą chęć wykonania moich rzeczy, muszę jednak wyznać, że różne stare blizny po ranach, które mi Warszawa zadała, nader dotkliwie dotychczas mi dokuczają, a myśl, że różne R....manowskie p...ki po Kurjerach będą brudnemi łapami grzebać w moich utworach, przejmuje mię ohydą. Z tego to powodu radbym pozostać zarówno sam, jak i z mojemi kompozycjami zdala od Warszawy, przynajmniej dopóki licho jakieś nie zmiecie z powierzchni R.......na i jego nasienie (co daj Boże!).

Cudnie tu jest w Zakopanem. Jesień tegoroczna wynagradza hojnie wszystkie słoty letnie. Już blisko od miesiąca nie było deszczu, słońce świeci ciągle, ciepło jest jak w lecie. Świeżo odbyłem wycieczkę czterodniową, spędzając noce w napół otwartym szałasie. W nocy był mróz, lecz tęgie ognisko pozwalało przedrzemać i prze-

---

[8]) Była to orkiestra złożona z sił fachowych, istniała blisko przez rok. Dała kilka koncertów symfonicznych w Sali Ratuszowej i w Sali Doliny Szwajcarskiej, oraz grywała przez jeden sezon letni na Dynasach.

marzyć noc bardzo mile. Góry, spowite w ciszę jesienną, zyskały jeszcze na piękności z powodu zżółknięcia i zczerwienienia traw.

Za miesiąc lub sześć tygodni wyruszę do Niemiec ażeby posłuchać trochę muzyki; potem tutaj powrócę,

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia i proszę o pamięć.

Pański

M. Karłowicz

4.

Kraków, Hotel Centralny
18 maja 1908

Kochany Panie,

Rezultat moich czynności[9]*) zna Pan już w wysłanej wczoraj depeszy. Pociechę sprawił mi jedynie Bandrowski*[10]*), który bez długich ceregieli protest podpisał. Żeleński dużo gadał, nie chciał szybko powziąć decyzji, tak iż drugi raz przychodzić musiałem, wreszcie odmówił, motywując decyzję tak mniej więcej: „Ja się o „Starą Baśń" upomnę jeszcze przez adwokata, a jeżeli to nie pomoże, to wówczas sam napiszę do Rajchmana, że do protestu się przyłączam"*

Co głowa — to rozum.

Lalewicz bawi w Londynie i dopiero w końcu tygodnia ma powrócić. Bandrowski kładł nacisk na to, żeby protest wysłany był do wszystkich lwowskich pism jednocześnie, gdyż jeżeli jedno z pism ogłosi go wcześniej, to inne nie zechcą go drukować. Ponieważ egzemplarzy jest dość, może więc Panowie zechcą do rady Bandrowskiego się zastosować i rozesłać protest do wszystkich gazet lwowskich, nie pomijając i mniej poczytnych.

Jutro jadę do Zakopanego i niecierpliwie czekać będę na wiadomości o proteście.

Ściskam dłoń Pańską

M. Karłowicz[11]*)*

---

[9]) Karłowicz podjął się zbierania w Krakowie podpisów na proteście przeciwko działalności A. Rajchmana.

[10]) Bandrowki Aleksander, słynny śpiewak operowy.

[11]) Do tego listu dołączony był tekst protestu układu Karłowicza, następującej treści:

„W chwili, gdy brutalna dłoń pruska zaciska na rodakach naszych nowe pierścienie gwałtu i gdy wszyscy, co myślą po polsku, szukają środków obrony i odwetu, niżej podpisani pragną zaprotestować przeciwko działalności instytucji,

5. [12])

Kochany Panie, Wyczytałem dzisiaj w „N. Reformie", że protest ukazał się w „kilku" dziennikach warszawskich; niecierpliwie więc wyczekuję wieści, jakie będą jego konsekwencje. Czy „Kurjer Warszawski" odmówił wydrukowania? Czy i jako ogłoszenia płatnego nie chcieli w „Kurj. W." protestu przyjąć? Proszę o wiadomości. Posyłam list Niewiadomskiego — może go Pan dołączy do „archiwum" protestowego. Ślę serdeczne pozdrowienia

Pański

M. Karłowicz

Zakopane, 26 maja 1908
Sienkiewicza 27.

6. [13])

Zakopane, 17.X.1908
Sienkiewicza 27

Kochany Panie!

Z „Nowej Gazety" (której całkiem przypadkowo stałem się odbiorcą) wiem, że Pan do Warszawy powrócił, rzucam tedy tych parę

---

która stała się z znacznej mierze placówką prusko-niemiecką w życiu muzycznem Warszawy. Mówimy tu o Filharmonji Warszawskiej.

Instytucja ta, utworzona tak znacznym kosztem, mogła była odegrać w podźwignięciu warszawskiego życia muzycznego olbrzymią rolę. Nie tylko jednak, iż jej nie odegrała, lecz zdołała zdemoralizować publiczność, karmiąc ją blichtrem lub zabawą jarmarczną, potrafiła znieprawić i zmusić do służenia sobie cały odłam krytyki muzycznej, umiała wreszcie — co najsmutniejsze — zagasić resztkę iuteresu, jaki społeczeństwo nasze miało dla żywej muzyki polskiej.

Natomiast stała się filją berlińskiego biura koncertowego Wolffa i dała Warszawie za jego pośrednictwem cały szereg kompozytorów, kapelmistrzów i artystów cudzoziemskich, przeważnie niemieckich, których narodowość usłużni reporterzy okrywali w płaszczyk czeski, tyrolski i t. p. Słyszała nawet Warszawa utwór polakożerczego krytyka berlińskiego — Pawła Ertla.

Przeciwko prowadzeniu instytucji polskiej w ten sposób niżej podpisani zakładają energiczny protest i proszą inne pisma o jego powtórzenie.

Mieczysław Karłowicz. *Ludomir Różycki.*

(*Uwaga.* O ile się nie mylę, tekst ten przed opublikowaniem został w kilku miejscach zmieniony).

[12]) Jest to krótki list na bilecie wizytowym.

[13]) Jest to, o ile się nie mylę, ostatni list, jaki pisał do mnie Karłowicz. Partyturę „Odwiecznych pieśni" otrzymałem w parę tygodni po odebraniu tego listu. W cztery miesiące później (8.II. 1909) Karłowicz padł ofiarą tragedji pod Kościelcem w pobliżu Czarnego Stawu w Tatrach.

słów do Pana, gdyż prugnąłbym mieć od Pana nieco wiadomości o sytuacji, jaka obecnie, po ustąpieniu „wielkiego herszta“ z Filharmonji, w warszawskim światku zapanowała. Szczerze wdzięczny będę za słówko wiadomości w tej mierze, a to tembardziej, że w ostatnich czasach miałem z Warszawy wiadomosci tylko przez pisma. Czy zabawi Pan przez całą tę zimę w Warszawie? Czy projekty zagraniczne nie dojdą do skutku? Wyczekiwałem Pana w Zakopanem, ale napróżno. Zresztą latem pogoda była tutaj fatalna; dopiero późna jesień oddała w pełni to, czego lato poskąpiło.

Wykończyłem latem kompozycję, która nosić ma tytul „Smutna opowieść (Preludja do wieczności)“; obecnie znowu siedzę nad większą pracą [14]*). Chyba nie potrzebuję dodawać, że i to, co obecnie piszę, będzie na orkiestrę.*

Niezadługo bo 4-go grudnia będę produkował rzeczy swoje w Wiedniu. Chybiński jest tak poczciwy, że chce przyjechać. Druk „Odwiecznych pieśni“ przewlókł się strasznie skutkiem powierzenia sztychu firmie wiedeńskiej. Jak tylko rzecz się ukaże, zaraz egzemplarz partytury Panu prześlę.

Kończąc łączę serdeczne uściśnienia dłoni

M. Karłowicz

---

[14]) „Dramat (epizod) na maskaradzie“.

LIST MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA DO PROF. FELICJANA SZOPSKIEGO

OD REDAKCJI. Od Prof. Felicjana Szopskiego otrzymaliśmy kopję interesującego listu, który do Niego napisał Mieczysław Karłowicz na kilka tygodni przed tragiczną śmiercią. List ten drukujemy z pozwolenia Prof. F. Szopskiego.

Zakopane, 2 stycznia 1909 r.
Sienkiewicza 27.

Szanowny i Kochany Panie,

Serdecznie dziękuję Panu za obszerny list Pański, który z ogromną przyjemnością odczytałem, znajdując w nim doskonale namalowany obraz środowiska, wśród którego tylu przyjaciołom moim żyć sądzono. Nie odpisałem wcześniej, gdyż srodze zajęty byłem kursem narciarskim; pochwalić się muszę, że byłem jednym z jego kierowników. Funkcje kierownika były zresztą wszechstronne i nie zawsze pochlebiające godności narciarskiej: rozgałęziały się na malowanie plakatów, przywiązywanie nart do niekoniecznie małych zgrabnych stóp i t. d. Wycieczką na Wierch Kasprowy uwieńczyliśmy w dzień Sylwestra ów kurs, przyczem los tak szczęśliwie zrządził iż nie mieliśmy do zanotowania ani jednej złamanej ręki, ani wogóle żadnego wypadku.

Zimę mamy piękną, lecz dość surową: oto już przeszło tydzień mrozy trwają bez przerwy, a w cieniu ciągle 8 — 16 stopni niżej zera. Zjazd świąteczny był duży, lecz naogół bardzo mało osób spędza tu zimę. U miejscowych wielkie lamenty z tego powodu.

O koncercie wiedeńskim posyłam Panu korespondencję Scharlitta do „N. Reformy". Z wykonania rzeczy moich (pomimo 3 prób) nie zupełnie rad byłem: orkiestrze Nedbala brak nieco karności. Objawiło się to tem, że na każdej próbie po kilku muzyków brakowało. Zresztą grali z zapałem i okazali mi wiele życzliwości.

Publiczność, złożona z ludzi, którzy otrzymali: 1) bilet, 2) zwrot kosztów za tramwaj tam i z powrotem, 3) napiwek dla stróża za otwarcie bramy i 4) szklankę piwa z buttersznitem — (nie wspominając o programie i garderobie — gratis) — zebrała się bardzo licznie i odwdzięczając się za te skromne dary, gorliwie oklaskiwała. Krytyka, przyprawiwszy mię uprzednio w sosie zgotowanym na przyjaźni polsko-niemieckiej, darowała mi życie w uwzględnieniu zgodnym chórem uznanej dobrej techniki orkiestrowej.

Fitelberg trzyma mię ciągle w zawieszeniu i nie donosi, czy „Odwieczne pieśni" będą 8 czy 22 stycznia. Nie wiem tedy, kiedy się zobaczymy. O ile dopiero przy końcu stycznia będę w Warszawie, to wdzięczny będę Panu za słów kilka w chwili wolniejszej.

Życząc przy rozpoczynającym się Roku Nowym wszystkiego dobrego,

ślę serdeczny uścisk dłoni
M. Karłowicz

APOLINARY SZELUTO

Z MYCH WSPOMNIEŃ O MIECZYSŁAWIE KARŁOWICZU

W lecie 1905 roku podczas pobytu w Zakopanem pewnego dnia wraz z Ludomirem Różyckim odwiedziliśmy Mieczysława Karłowicza. Byliśmy wówczas początkującymi kompozytorami, Karłowicz zaś już znanym kompozytorem. Spokój, zrównoważenie i ujmująca skromność, cechujące Karłowicza, uderzały już przy pierwszem spotkaniu. Usiadł w kącie, głęboko schowany w fotelu i widocznie ucieszony niespodziewanemi odwiedzinami, przeważnie przysłuchiwał się naszym młodzieńczym rozprawom o sztuce. Zdania swe wypowiadał po głębszym namyśle, z przekonaniem i rozwagą, w wyrazach spokojnych, pełnych umiaru.

Mieczysław Karłowicz jakby ze zdziwieniem przyglądał się wszystkiemu, co go otaczało, przeżywał w odosobnieniu doznane wrażenia, a gdy proces wewnętrzny był zakończony, wypowiadał swe zdanie z całym spokojem i równowagą. Ponieważ wtedy cechował mnie właśnie brak równowagi i nadmiar temperamentu, powiedziałem z całą szczerością Karłowiczowi, że najbardziej mi brakuje tego „moderato", moje zaś wrodzone „con fuoco" bywa mi niejednokrotnie wielką przeszkodą w zjednywaniu sobie ludzi.

Z takim samym spokojem i w zamyśleniu spoglądał Karłowicz przez okno, pozornie obojętnie, na otaczające nas piękno przyrody tatrzańskiej. Zdawało się nie zwracał najmniejszej uwagi na otoczenie, nie przysłuchiwał się szmerowi górskich strumyków i poświstowi halnego wiatru pomiędzy gromadą ciemnozielonych świerków. Ale były to tylko pozory. Karłowicz głęboko przeżywał wszystko, być może nawet zbyt głęboko, a wrażeń i dotkliwych nieraz doświadczeń życie mu nie szczędziło.

W jesieni tegoż roku wyjechaliśmy z Ludomirem Różyckim do Berlina w pogoni za wiedzą muzyczną i wrażeniami artystycz-

nemi. Parokrotnie później odwiedzał mnie Karłowicz w Berlinie. Nie zmienił się w zachowaniu, ale widocznie przeżywał jakieś psychiczne załamanie, ukrywane pod pozornym spokojem. Jakiś dramat nurtował jego głęboką, zbolałą duszę. Zwierzał mi się wtedy ze swych ciężkich doświadczeń i zawodów swego życia artystycznego. Wypytywał się z troską o moje plany na przyszłość. Ale ani słowa nie usłyszałem o przyczynach jego psychicznej depresji, dramatu, jaki przeżywał.

Wkrótce, w dzień premjery opery L. Różyckiego „Bolesław Śmiały“ we Lwowie, przeczytałem w prasie niemieckiej lakoniczny komunikat o tragicznej śmierci Karłowicza w Tatrach.

Zabrał ze sobą w zaświaty tajemnicę swego życia i śmierci, tajemnicę swej wzniosłej i zbolałej duszy. Pozostały tylko wspomnienia o jego spokojnej, zrównoważonej, ujmującej i skromnej postaci, zagłębionej w kontemplacyjnem zamyśleniu, oraz partytury jego dzieł, pełne żalu i skargi.

Aby dzieła jego przemawiały do nas, trzeba je stale wykonywać: niestety, obecnie nie są one otaczane zbytnią pieczołowitością. Czyżby pasierbem był Karłowicz za życia w swym własnem społeczeństwie i czyżby taki sam los spotykał jego dzieła i po śmierci, w wyzwolonej z pęt niewoli Ojczyźnie? Czyżby to było signum temporis doby współczesnej?

JAN MAKLAKIEWICZ

ZAGADNIENIA WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ W POLSCE

I

Wobec nowych warunków życia państwowego i społecznego w Polsce, wśród ogólnych wysiłków całego Narodu, i twórczość muzyczna musiała zająć w tej akcji swoje miejsce. Wśród powszechnego wyścigu pracy, jaki ogarnął nasze społeczeństwo, pragnące odrobić to, co było zatamowane przez przeszło stuletnią niewolę, a jednocześnie dorównać innym narodom, których rozwój nie był niczem krępowany, polska twórczość muzyczna, dzięki swej żywotności, w rekordowym wprost czasie osiągnęła duże znaczenie, tworząc pierwszorzędne podstawy dla pomyślnego dalszego rozwoju.

Przedewszystkiem szczególna płodność ujawniła się wśród młodych kompozytorów polskich, wykształconych bądź-to w polskich uczelniach muzycznych, bądź zagranicznych. Ruch ten mógł osiągnąć tak olbrzymie możliwości dzięki poparciu Zarządu Funduszu Kultury Narodowej oraz Dep. Sztuki M. W. R. i O. P. Prawie każdy kompozytor mógł uzyskać materjalną pomoc na przygotowanie materjału orkiestrowego, a niekiedy i pokaźne środki, ułatwiające spokojną pracę twórczą

Przez pewien czas Filharmonja Warszawska stała otworem dla wszystkich nawet najmłodszych kompozytorów polskich. Wykonywano wszystko, co było do wykonania. Publiczność poznała cały szereg nazwisk. Filharmonja była studjem współczesnej polskiej twórczości muzycznej. Młodzi twórcy, dzięki ofiarnej pracy Zrzeszenia Artystów Orkiestry Filharmonicznej, oraz dzięki pomocy kapelmistrzowskiej Grzegorza Fitelberga, mogli usłyszeć to, co komponowali. Koncerty były sprawdzianem ich wiedzy muzycznej, a zarazem bodźcem do dalszej wytrwałej pracy.

Punktem kulminacyjnym rozwoju twórczości muzycznej w Polsce była Poznańska Wystawa w 1928 r., gdzie dany był cały cykl koncertów muzyki polskiej, obejmujący w szerokich ramach to, co się w tej dziedzinie w ostatnich latach zrobiło.

Cóż się wtedy okazało?

Rzucała się w oczy niewspółmierność pomiędzy olbrzymim zasięgiem twórczości muzycznej, reprezentowanej we wszystkich działach i stojącej na poziomie równym twórczości europejskiej, a minimalnem zapotrzebowaniem i zainteresowaniem ze strony naszego społeczeństwa.

W współczesnej twórczości muzycznej zarysowują się dwa zasadnicze kierunki: kosmopolityczny i narodowościowy. Pierwszy z nich, uprawiany w mniejszości, nie wnosi do naszej kultury pozytywnych wartości, obraca się raczej w sferze poczynań eksperymentalnych. Drugi kierunek — narodowościowy — przejawiający się w ostatnich latach prawie u wszystkich narodów, w Polsce, zainicjowany przez Chopina, Moniuszkę, dość słabo podtrzymywany przez Paderewskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego i in. współczesnych, podjęty zostaje nanowo, lecz w zupełnie innem ujęciu, przez młodych współczesnych kompozytorów z Karolem Szymanowskim, stojącym na czele tego ruchu.

Główną cechą tego kierunku jest ideowy lub tematyczny związek muzyki tych twórców z kulturą muzyczną naszego ludu. Ostatnio wydobyte zostały na światło dzienne melodje kurpiowskie i góralskie, podhalańskie, które niejednego kompozytora natchnęły do napisania utworów większych rozmiarów, o obliczu muzycznem rdzennie polskim.

Najważniejszem zagadnieniem współczesnej twórczości muzycznej w Polsce winno być stałe nawiązywanie do ideałów, zawartych w niedoścignionych wzorach muzyki Chopinowskiej, a tak genjalnie kontynuowanych przez Karola Szymanowskiego w jego ostatnich dziełach (Harnasie, Stabat Mater, IV symfonja), oraz w wydobywaniu pierwiastków rodzimych, nadających naszej muzyce odrębny charakter polski i ukazujących ogrom sił twórczych naszego ludu. W podkreślaniu tych odrębności tkwią nasze potężne siły, zdolne promieniować na wszystkie strony. Na tem polega nietylko wielkość polskiej muzyki, lecz zarazem interesy i korzyści płynące dla ogólnego rozwoju kultury polskiej.

Tymczasem wina pewnej izolacji i małego współdziałania z ogólnym rozwojem naszej kultury leży częściowo po stronie samych twórców. Z jednej strony negatywnie nastraja ku temu

obojętność społeczeństwa polskiego, wykazującego minimalne zainteresowanie sprawami Sztuki wogóle, a Sztuki polskiej w szczególności. Następnie zło leży w tem, że współcześni twórcy najchętniej wypowiadają się w wielkich formach muzycznych, prawie zupełnie zaniedbując drobne, mające, jak wiadomo, największe zastosowanie wśród szerokich warstw. Należy zauważyć, że w Polsce wszelkie zagadnienia kulturalne żywiołowo ogarniają masy. Kultura szerzy się od dołu. Już dziś daje się zauważyć pewne odosobnienie inteligencji, mającej en masse minimalne wpływy na bieg spraw kulturalnych. Współczesny twórca muzyczny winien trzymać rękę na pulsie zapotrzebowań aktualnych w dzisiejszej dobie.

Brak jest muzyki popularnej, lecz dobrze zrobionej; łatwej, dla użytku dyletantów, lecz nie po dyletancku napisanej. A więc dla użytku chórów męskich, mieszanych, komponowanej ze znajomością możliwości technicznych i wokalnych naszych zespołów. Pożądane są utwory o prostej i logicznej fakturze muzycznej, efektowne i przynoszące satysfakcję dyrygentom, jak i wykonawcom. Poza wszystkiem winny zawierać elementy czysto polskie.

Nikt nie pisze kompozycyj, usilnie poszukiwanych przez rozgłośnie Polskiego Radja, na zespoły kameralne: smyczkowe lub instrumentów drewnianych lub dętych. Muzyka dla dzieci, pieśni solowe, pieśni robotnicze i żołnierskie—są to dziedziny zaniedbane, a porastające przygodnemi, mniej lub więcej udanemi próbami sił mało wykwalifikowanych.

Na dziedziny wyżej wspomniane należy zwrócić szczególną uwagę. Wszelka inicjatywa w tym kierunku winna znaleść właściwe poparcie ze strony czynników miarodajnych i wydawców polskich. Nie należy zapominać, że oprócz wielkiej twórczości symfonicznej, słuchanej naogół przez pewną garstkę melomanów i przez to nieoddziałującej na szerszą skalę, istnieje formalny głód z powodu braku t. zw. małej twórczości, w dzisiejszym stanie umuzykalnienia naszego społeczeństwa posiadającej równie wielkie znaczenie, a kto wie, czy narazie nawet nie większe, niż muzyka symfoniczna.

II.

Obecny kryzys stanął na przeszkodzie, hamując dość znacznie tak świetny rozwój naszej twórczości muzycznej. Częściowe załamanie nastąpiło na skutek tego, że w sferach muzycznych w Polsce przeważa obecnie element konserwatywny, dbający w pierwszym rzędzie o swoje interesy, forsujący na rynku swoje kompozycje i spychający wszystko, co posiada fakturę nowszą na plan dalszy.

Młody kompozytor już dziś nie może liczyć na pomoc materjalną na rozpisanie głosów orkiestrowych; zresztą ostatnio w Filharmonji prawie że się nie grywa utworów współczesnych kompozytorów polskich, a zwłaszcza tych najmłodszych.

Dzięki więc kryzysowi i wyjątkowo niesprzyjającej atmosferze, współczesna twórczość muzyczna w Polsce przechodzi swoje ciężkie dni. Jedynie Polskie Radjo nie uprawia w tym kierunku żadnej polityki, konsumując wszystko, co jest odpowiednie i tym sposobem zasila materjalnie, choć w części, twórców polskich, dając bodziec do dalszej pracy twórczej.

Niema już mecenasów sztuki, ani instytucyj, któreby z własnej inicjatywy ogłaszały konkursy muzyczne. A jeżeli się jaka instytucja znajdzie, to w końcu zamienia nagrody pieniężne na odznaczenia honorowe. Nawet państwowa nagroda muzyczna wyklucza prawie zupełnie szanse dla współczesnych, wchodzących dopiero w życie twórców muzycznych polskich.

Z czego właściwie ma żyć kompozytor polski? Czy kto zatroszczy się o to, w jakich warunkach on tworzy? Czy kto pośpieszy mu z pomocą? A właściwie kogo to obchodzi?

Z jednej strony zupełna obojętność społeczeństwa polskiego, (muzykalne sfery żydowskie popierają tylko wyłącznie swoich artystów) i *samozapatrzenie się* w siebie i *niewiara* ze strony starszych kolegów, a z drugiej strony liczna sfera „kompozytorów" lekkiej muzyki, różnych uciekinierów-przybłędów z całego świata, uprawiających swój zawód bez żadnych ograniczeń, wyciskających pieniądze z mało uświadomionego społeczeństwa i traktujących je jak murzynów afrykańskich. Dlatego gros tantjem autorskich wlewa się do kieszeni przeróżnych analfabetów-kombinatorów, grajków dancingowych, odnoszących się do swej „sztuki", jak do zwykłego bussinessu.

Społeczeństwo, z braku czego innego, rzuca się pochopnie na te utwory i konsumuje je dość namiętnie; co gorsza, coraz to bardziej przenikają one do naszego ludu, który porzuca i zapomina swoje piękne pieśni obrzędowe i taneczne, nie zdając sobie sprawy, jakie to nieobliczalne straty ponosi nasza kultura ludowa i jak przez to zatraca się odrębność i poczucie narodowościowe naszego społeczeństwa.

Polski wydawca, zawiedziony niepowodzeniem całej sterty nowych kompozycyj, wybranych do druku bez należytej selekcji i obecnie śpiących snem, można powiedzieć, wiecznym po piwnicach przedsiębiorstwa, zniechęcił się do wydawania utworów mu-

zyki poważnej i poszedł wysługiwać się „Rebece” i innym modnym szlagierom.

Wobec tego dla twórczości muzycznej kwestje wydawnicze stały się palące, jako zagadnienie pilne oraz istotne dla naszego ruchu muzycznego.

Dzięki inicjatywie jednostek i przy pomocy Zarządu Funduszu Kultury Narodowej, cała akcja wydawnicza scentralizowana została w Tow. Wydawniczem Muzyki Polskiej, które choć częściowo zaspakaja głód, panujący na rynku zbytu.

Reasumując te rozważania, należy przyjść do wniosku, że współczesny twórca muzyczny polski, oprócz uprawiania wielkiej Sztuki w formach monumentalnych, winien większą zwrócić uwagę, niż dotychczas, na formy mniejsze, dostępne dla laików i dyletantów muzycznych. Następnie polski kompozytor nie powinien zamykać się w czterech ścianach swego pokoju, lecz starać się usilnie uprawiać pracę kulturalno-artystyczną w każdem środowisku, przy nadarzającej się sposobności, przenikać osobiście do szarych mas robotniczych i promieniować w ich szeregach swoim talentem. Nie zasłaniać się nimbem tajemniczej wielkości, bowiem każda wielkość, a zwłaszcza wyrosła na tle różnych konjunktur społeczno-politycznych, może przynieść chwilowe korzyści lub straty, lecz dla istotnej treści naszej kultury jest bez większego znaczenia. Natomiast każde ziarno, rzucone na glebę duchowo przygotowaną, a zaniedbywaną przez siewców, napewno przyniesie pełnowartościowe plony o dużem znaczeniu dla Państwa i całego społeczeństwa polskiego.

TADEUSZ SZELIGOWSKI

UWAGI KRYTYCZNE O DZIAŁALNOŚCI MUZYCZNEJ POLSKIEGO RADJA NA PROWINCJI

Polityka muzyczna Polskiego Radja budzi duże zastrzeżenia. Ostatnie posunięcia, odbierające wszelką inicjatywę prowincjonalnym stacjom ze skasowaniem ich budżetu muzycznego, wywołały zaniepokojenie wśród tych wszystkich, którzy rozumieją, w jak trudnych warunkach znajduje się muzyka polska na prowincji. Nie bez lęku obserwujemy groźne objawy niszczenia życia muzycznego w stolicach Polski, gdzie nieraz radjo zajmowało stanowisko protektora i organizatora wszelkich poczynań muzycznych.

Po różnych mniej lub więcej udanych próbach scalenia programów, zrodził się pomysł t. zw. programów ogólnopolskich. Myślą przewodnią twórców tego programu było przeświadczenie, że Polskę stać tylko na jeden program. Wobec tego inicjatywę i samodzielność stacyj prowincjonalnych należy ograniczyć do minimum i podciągnąć programy tych ośrodków pod jeden szablon ogólnopolskich programów.

W realizacji programu ogólnopolskiego na plan pierwszy wysunął się moment krytyki artystycznej danego programu. W braku krytyki prasowej zadanie to wzięła na siebie centrala warszawska, której kierownik muzyczny pełni jednocześnie obowiązki cenzora materjału nadsyłanego ze stacyj prowincjonalnych.

Czasopismo „Muzyka" ogłosiło niedawno (zeszyt 1 z 1934 r.) dłuższą rozmowę z Tadeuszem Mazurkiewiczem, kierownikiem muzycznym Polskiego Radja, na temat najbliższych zamierzeń programowych. Znajdujemy tam następujący ustęp: „Pragnąc przyczynić się do wydobycia na jaw niewyczerpanych skarbów polskiej muzyki ludowej, poświęcamy jej obecnie specjalny odcinek w naszych programach w każdą niedzielę i święta popołudniu. W ramach tego programu dojdą do głosu poszczególne dzielnice

Polski, jak Kujawy, Łowickie, Śląsk, Krakowskie, Lwowskie, Podhale, Lubelszczyzna, Wileńszczyzna i t. d., które w pieśniach obrzędowych i innych dadzą wzory, każda swego odrębnego folkloru".

W czasie zaś odwiedzin Rozgłośni Wileńskiej p. Mazurkiewicz między innemi oświadczył: „na Polskiem Radjo spoczywa obowiązek popierania muzyki polskiej we wszelkich jej przejawach".

Program ogólnopolski, poza Wilnem, nie wywołał ani dyskusji, ani większych sprzeciwów, co przypisać należy faktowi, że inne miasta nie zdradzają tak silnego poczucia odrębności, jak Wilno, które odrazu stanęło okoniem przeciwko pomysłom centralizacji i sprecyzowało swoje stanowisko na dwu konferencjach:

a) w czerwcu 1933 r. z min. Pułaskim, dyr. program. centrali warszawskiej;

b) w grudniu 1933 r. w rozmowie przedstawicieli muzyki wileńskiej z kier. muzycznym T. Mazurkiewiczem.

Konferencja czerwcowa dotyczyła pozamuzycznej działalności radja. Przemawiał wówczas energicznie prof. M. Limanowski, zwracając szczególną uwagę na odrębne stanowisko kulturalne Wilna i Wileńszczyzny, co winno i musi być uwzględnione w programach Polskiego Radja. Padło wówczas żądanie skierowane do Polskiego Radja przydziału pewnych sum stacji wileńskiej i udzielenia kierownictwu stacji zupełnej swobody w dysponowaniu budżetem, stosownie do potrzeb, lepiej znanych na miejscu, aniżeli w Warszawie. „Nie wierzymy i nie ufamy Warszawie i żądamy gwarancyj pisemnych podobnie jak w 1569 r. na Unji panowie litewscy żądali takich gwarancyj od panów z Korony" zakończył patetycznie prof. Limanowski swoje buntownicze przemówienie wobec zdziwionego p. Pułaskiego.

Konferencja grudniowa—muzyczna—dała p. Mazurkiewiczowi sporo materjału, który mógłby być poważnie wyzyskany przy dobrej woli Polskiego Radja. Pozatem zebrani muzycy zaznaczyli swoje krytyczne stanowisko wobec programu ogólnopolskiego w dziedzinie muzycznej. Zdaniem kół muzycznych Wilna, program ten prowadzi do zaniku pracy poważnej i u podstaw, — w naszych stosunkach muzycznych jedynie rokującej pewną nadzieję na lepszą przyszłość muzyczną kraju. Natomiast program ogólnopolski jest wręcz niezdrowym pościgiem za atrakcją za wszelką cenę i stwarza atmosferę pracy dorywczej, od wypadku do wypadku i to wyłącznie dla *chwilowego pokazu*, co uważać należy za złe i sprzeczne z interesami muzyki polskiej.

P. Mazurkiewicz po wysłuchaniu zdania muzyków wileńskich, zaznaczył wyraźnie, że *poraz pierwszy* zetknął się z takiem stanowiskiem wysuniętem przez polski świat muzyczny. Oświadczenie to było dla zebranych również dużą niespodzianką, wobec uprzedniej, czerwcowej, konferencji z min. Pułaskim. Widocznie żądania sprecyzowane wobec Dyrektora Programów nie doszły wcale do wiadomości Kierownika Muzycznego. Rzuca to dość ciekawe światło na stosunki wewnętrzne Polskiego Radja.

Sprawa kwalifikacyj programów prowincjonalnych przez centralę budzi wiele zastrzeżeń. W łonie Polskiego Radja istnieje głębokie przekonanie o doskonałości programów warszawskich, które mają być najlepsze. Co oryginalniejsze, stanowisko to znalazło oficjalny wyraz w jednej z uchwał Rady Programowej z przed kilku laty. Mamy tu zatem do czynienia z niebywałym faktem: oto produkujący jest zarazem krytykiem swych poczynań, o których wydaje sąd najprzychylniejszy.

Stosunki ze słuchaczami utrzymuje Radjo za pomocą t. zw. skrzynek radjowych. Poziom korespondencji, naogół niewysoki, nie zachęca inteligentnego słuchacza do wymiany zdań na tematy trudne i wymagające dyskusji. Ponadto zniechęca do korespondencji pewna apodyktyczność ze strony Polskiego Radja, wreszcie fakt, że uwagi krytyczne zbyt często Radjo pomija milczeniem. Pozatem Polskie Radjo nie szuka innego kontaktu ze społeczeństwem.

Jak wspomniałem, materjał napływający z prowincji do centrali podlega ocenie kierownika muzycznego. Narazie jak dotąd niema jakichś wytycznych, choćby najogólniejszych, któreby mogły orjentować oferującego. Znam wypadek klasyczny zakwalifikowania pewnego słuchowiska przez Komisję Literacką jako znakomitego, którego nie wykonano z tego powodu, że jest zbyt dobre (sic).

Stosunek Polskiego Radja do innych stolic Polski charakteryzuje wyraźnie wyjątek z wywiadu p. Mazurkiewicza. Wszystkie miasta Polski zostały potraktowane jako ciekawostki regjonalno-etnograficzne. Lwów przedstawia jedynie wartość piosenek ulicznych, Wilno nęci litewszczyzną i białoruszczyzną, Kraków — sukmaną i t. d. Polskie Radjo poza pewną egzotyką nie widzi żadnych innych walorów tkwiących w tych odwiecznych miastach Polski. Nie widzi niestety koncertów symfonicznych w Poznaniu, Lwowie i Wilnie, kameralistów lwowskich bijących na konkursach Warszawę, nie widzi zespołów śpiewaczych na Śląsku i w Wielkopolsce,— słowem nie może dojrzeć wielkiego jak na nasze stosunki

bogactwa życia muzycznego i niem się naprawdę szczerze opiekować w imię nietylko interesu muzyki polskiej, ale także swego własnego w myśl zasady: „varietas delectat“. Jakże szczęśliwie rozwiązuje te sprawy Anglja i Niemcy, gdzie radjofonja wykazuje niebywałą troskliwość o rozwój stacyj prowincjonalnych. Twierdzenie p. Mazurkiewicza w wywiadzie udzielonym „Muzyce“, że Polskie Radjo jest bezwzględnie wiernem odbiciem obecnego stanu muzycznego naszej Ojczyzny, nie jest zgodne z rzeczywistością. Sądzę, że zamiast jednostronnych oświadczeń zainterosowanej strony, należałoby raczej wywołać dyskusję na temat tej „wierności odbicia“, co tak apodyktycznie stwierdza p. Mazurkiewicz.

Ciekawe światło na dyskwalifikację prowincji przez Polskie Radjo w Warszawie rzuca sprawa honorarjów. Pomijam nieproporcjonalną wręcz rozpiętość pomiędzy tem co się płaci za odczyt lub koncert w Warszawie, a Wilnie lub Krakowie. Chcę tylko przytoczyć fakt wręcz niewiarogodny, a jednak prawdziwy. Oto jednemu z artystów (nazwiskiem w każdej chwili służę) przebywającemu w Wilnie, zaoferowano koncert ze stacji wileńskiej, przyczem angażowała Warszawa. Honorarjum wyniosło trzy razy tyle, co otrzymuje artysta występujący w tem samem Wilnie, ale angażowany przez stację wileńską. Subtelności takich nie można tłomaczyć niczem innem, jak tylko nieufnością do tego wszystkiego, co produkuje prowincja.

Oświadczenie p. Mazurkiewicza, że na Polskiem Radjo leży obowiązek popierania muzyki i ruchu muzycznego w Polsce, przyjąć należy cum beneficio inventarii. Odpowiedzialność bowiem Polskiego Radja wobec słusznych żądań wykonania tego obowiązku, przeważnie zależna jest od wzrostu lub spadku abonentów. Niestety oparcie polityki programowej na zasadzie lęku o utratę abonenta nie daje żadnych gwarancyj, że można w każdym czasie liczyć na Polskie Radjo jako na instytucję o pewnym jasno zarysowanym programie. Z tego powodu wszelka inicjatywa sprowadzenia wielu zagadnień radjowych, między innemi i muzycznych, na grunt rzeczowej dyskusji zawodzi i nie daje żadnych wyników. Polskie Radjo kroczy drogą paradoksu: usiłując zdobyć abonenta, jednocześnie traci go, bagatelizując jego opinję.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Bliższe obcowanie z muzykami, wnikanie głębsze w pobudki ich t. zw. działalności nasuwa smutne refleksje: muzyka przestała dziś być dla olbrzymiej większości muzyków potrzebą wewnętrznego wypowiadania się, straciła swój sens ideowy — stała się dla nich jedynie środkiem do zdobycia egzystencji i jeśli nie sławy, to przynajmniej rozgłosu, chociażby w maleńkiem kółku swego otoczenia. Napróżno szukamy u kompozytorów i wykonawców zdecydowanej postawy artystycznej: twórczość pierwszych, a odtwórczość drugich podporządkowane są niemal całkowicie modzie, która, jak wiadomo, wyjątkowo jest zmienna i kapryśna.

Pojęcia: piękno, sztuka, idea muzyczna, wzruszenie artystyczne — straciły swoje znaczenie, swoją treść. Wprawdzie używają jeszcze tych tradycyjnych wyrazów, dla propagandy muzyki wewnątrz kraju i nazewnątrz, kierownicy naszych instytucyj muzycznych, lecz nikt już tego poważnie nie bierze — przyzwyczailiśmy się do tych wyrazów i określeń jako do zwrotów retorycznych, nie szukamy w nich jakiejkolwiek treści.

I w większości wypadków słusznie.

Czyż można bowiem poważnie brać naprzykład oświadczenia Dyrekcji Opery Warszawskiej, na początku każdego sezonu w prasie umieszczane, w których zazwyczaj jest mowa o ratowaniu reprezentacyjnej placówki (niby to ma być Opera Warszawska!), o popieraniu twórczości rodzimej, o utrzymaniu na najwyższym poziomie przedstawień operowych, o skompletowaniu zespołu z udziałem najwybitniejszych polskich śpiewaków, dyrygentów, członków orkiestry i t. p.

Dyrekcja Opery Warszawskiej wie, że tak się powinno nazewnątrz mówić, czyli inaczej — blagować, że to jest wszędzie praktykowane.

Nieuprzedzony zaś i niezainteresowany bezpośrednio muzyk, czytając tak piękne zapowiedzi, wie zgóry, iż ani część ich nie będzie w ciągu sezonu zrealizowana. Opera Warszawska wszak już oddawna przestała być instytucją artystyczną o charakterze reprezentacyjnym, nie reprezentuje bowiem ona ani dążności, ani poziomu, ani charakteru muzyki polskiej — reprezentuje natomiast przestarzały szablon operowy, z którego, jak dotychczs, nie szuka nawet wyjścia. O popieraniu w Polsce polskiej twórczości operowej lepiej nie mówić: Aidy, Carmeny, Fausty i Żydówki zagłuszyły skromną polską operę, ledwie trzymającą się na zapożyczonych nogach. Poziom obecnych przedstawień Opery Warszawskiej sprowadza się do pobożnych życzeń, by soliści i chóry utrzymały się przynajmniej w rytmie i nie opadły w tonacji, a orkiestra — by zdobyła się na cokolwiek szlachetniejsze brzmienie. Styl, precyzja wykonania, rozwiązanie problemów reżyserji operowej — są to marzenia dalsze i narazie u nas nieziszczalne.

Nietylko Opera Warszawska posługuje się szumnemi hasłami, frazesami i zapowiedziami nigdy nie realizowanemi, chętnie używa tych chwytów Filharmonja Warszawska, a nawet i Konserwatorjum, lecz prześcignęło w tem wszystkich — TON, kierownictwo którego zakłamuje hasłami, naprędce skleconemi, muzyków (przedewszystkiem młodych, bezradnych śpiewaków), społeczeństwo i najprawdopodobniej — siebie. Czytając konglomerat nieskoordynowanych haseł i frazesów wierzyć się niechce, iż szereg poważnych osób uwierzyło w tę mętną ideologję niejakiego p. Ramułta.

Dopiero na tle takich instytucyj jak Opera, TON i podobnych— można zrozumieć i ocenić pracę muzyczną Dyrekcji Polskiego Radja. Tu przynajmniej chociaż szczerze mówią. Z wyjaśnień kierownictwa muzycznego Polskiego Radja wynika, iż niema ono jakiegoś ściśle określonego programu artystycznego. starając się bowiem zadowolić możliwie wszystkich radjoabonentów, dostosowuje programy swoich audycyj do upodobań i poziomu artystycznego polskich radjosłuchaczy. A ponieważ tych rzeczy nawet w przybliżeniu ustalić niepodobna, więc i programy naszych radjostacyj zawierają wszystkiego potrosze: od sentymentalnej, ckliwej piosenki miejskiej — do Mszy h-moll Bacha (oczywiście — z płyt gramofonowych), od operetki — do symfonji, od cytry i harmonji — do orkiestry symfonicznej. A że w tem wszystkiem nie można dopatrzeć się wyraźnej linji artystycznej, to już nie wina kierownictwa Radja: winę ponoszą podobno sami radjoabonenci, nie mający ściśle sprecyzowanych upodobań artystycznych.

Na dobrą sprawę, ktoś musiałby kształtować upodobania artystyczne szerokich mas, lecz któż to będzie robił? Szkoła ogólnokształcąca niechce tem się zająć, mając rzekomo ważniejsze zadania do spełnienia. Dla Radja wszystko jest dobre—co znajduje odbiorców, co będzie podobało się radjoabonentowi.

Więc chyba — prasa. Niestety, t. zw. krytycy muzyczni naszej prasy codziennej potrafią prędzej zdezorjentować przeciętnego melomana muzyki, niż mu wskazać główne punkty orjentacyjne ulubionej przez niego sztuki. Sprawozdania muzyczne i rzadko ukazujące się artykuliki muzyczne prasy warszawskiej roją się od ogólników i komunałów wiele i nic nieznaczących. Znając trochę światek muzyczny Warszawy zgóry można wiedzieć co p. R napisze o p. Sz, p. M o p. F, p. G o p. M i t. d.

Przed paru laty, gdy sprawozdawca chwalił śpiewaczkę po jej ostatnim występie, mówiło się — iż „przemówił indyk“. Było bowiem we zwyczaju, iż nazajutrz, lub w parę dni po koncercie, śpiewaczka zapraszała sprawozdawców muzycznych na kolację z tradycyjnym indykiem. Nie wypadało potem nie chwalić zdolności artystycznych wykonawczyni koncertu.

Z pośród piszących o muzyce w warszawskiej prasie codziennej, jeden tylko zasługuje na nazwę krytyka muzycznego. Można z nim nie zgadzać się, można krytykować jego sprawozdania i krytyki, lecz nie można mu odmówić znajomości literatury muzycznej tak dawnej jak i współczesnej, wielkiego osłuchania muzycznego, oraz znajomości krytycznych dzieł z zakresu muzyki. Wśród sprawozdawców muzycznych większość stanowią muzycy w prasie pracujący przygodnie i przypadkowo, nie posiadający do tego ani odpowiednich zdolności, ani specjalnego przygotowania. To też nasza t. zw. krytyka muzyczna chętnie grzebie się w sensacyjkach, animozjach istniejących między muzykami, a unika spraw i zagadnień zasadniczych i ogólnych. Jakgdyby muzyka nie stanowiła cząstki ogólnej kultury polskiej. Czyż można tedy dziwić się, iż Władze Rządowe, uznając muzykę — przynajmniej teoretycznie — za czynnik kulturalny, w praktyce spychają ją na szary koniec potrzeb kulturalnych.

* * *

Przewartościowanie dotychczasowych wartosci artystycznych i ustalenie w Sztuce nowych kryterjów — jest codziennem hasłem młodych. Powierzchownie zrozumiane i nieodpowiednio stosowane wydało to hasło na terenach muzyki rezultaty nienajlepsze. Mło-

dzi z lekceważeniem odwracają się od twórczości Beethovena, Wagnera, Francka (nie mówiąc już o mniejszych), dokładnie nawet jej nie znając, a arcydzieła muzyczne wiek. XVI, XVII i XVIII zaliczają do zabytków muzealnych, któremi może interesować się jedynie muzykolog-specjalista. Prawdziwa muzyka, godna współczesnego człowieka, rozpoczyna się dla nich od Debussy'ego, (wyjątek stanowią Bach, Mozart i Chopin, których jeszcze tolerują). I w rezultacie szerzy się wśród młodych muzyków artystyczna krótkowzroczność, a w wielu wypadkach — dyletantyzm.

Potrafiono więc zniszczyć, a conajmniej podważyć dawne kryterja w ocenie zjawisk muzycznych, lecz, niestety, nie stworzono żadnych nowych, posiadających wyraźną logikę artystyczną.

„Twórcza jednostka nie potrzebuje liczyc się z ustalonemi kononami twórczości artystycznej, ona sama dla siebie tworzy kanony!" Zgoda, lecz zbyt już wiele dziś jednostek zalicza siebie do tych twórczych duchów, a zbyt nikły jest rezultat ich pracy. Czy przypadkiem nie mamy tu do czynienia z najzwyklejszą megalomanją artystyczną.

Jaskrawym przykładem braku dziś jakichkolwiek kryterjów artystycznych jest, niedawno ogłoszony przez jedno z codziennych pism warszawskich, projekt nowego hymnu narodowego. Zrozumieć nie można, jak mógł młody i skądinąd zdolny kompozytor wystąpić z tak muzycznie banalnym i w inwencji ubogim projektem!... Zdawałoby się, iż wystarczy mieć odrobinę poczucia muzykalności, by zrozumieć, iż tego rodzaju kombinowane i kalkulowane utwory muzyczne żadnego sensu nie mają.

Błąd popełniają ci, którzy próbują bronić tego projektu z punktu widzenia zawartej w nim idei państwowo-politycznej; właśnie ubóstwo muzyczne tego projektu zabija swoją niewyszukaną banalnością wszelką ideowość.

* * *

We wszystkich dziedzinach życia artystycznego—i w muzyce również — narzekają dziś na brak talentów. Talenty są poszukiwane, talentami opiekuje się państwo i instytucje naukowe, artystyczne i społeczne. Inaczej ustosunkowuje się do talentów — sądząc z faktów — Konserwatorjum Warszawskie.

Z pośród uczniów klasy kompozycji wyróżniał się jeden, posiadający — zdaniem wielu — znamię bezsprzecznego talentu. Wydalono go jednak z Konserwatorjum, gdyż wykryto, iż w okresie wakacyjnym, bez zezwolenia piśmiennego Dyrekcji Konserwa-

torjum, zagrał na koncercie radjowym swoje utwory. Dyrekcja Konserwatorjum miała do wyboru: talent lub przepis i zdecydowała się na respektowanie przepisu, kosztem pozbycia się talentu.

Niech Fundusz Kultury Narodowej i Ministerstwo W. R. i O. P. opiekuje się talentami — Konserwatorjum będzie stało na straży przepisów!

* * *

W Warszawie nie mamy żadnej mniej więcej kompletnej i uporządkowanej biblioteki muzycznej. Jest ich wprawdzie kilka: przy Warszawskiem T-stwie Muzycznem, przy Operze, przy Filharmonji, przy Konserwatorjum, lecz stan ich jest więcej niż opłakany. Nie mają one katalogów, kompletowane były bez żadnego planu, obok dzieł wartościowych — nagromadzone jest śmiecie nutowe.

Zdawałoby się, iż w centrum polskiego ruchu muzycznego, za jakie chce uchodzić Warszawa, powinna powstać dobrze, nowocześnie zorganizowana bibljoteka muzyczna, bez której wszak niedopomyślenia jest poważna praca muzyka — pedagoga, muzyka — kompozytora, muzyka—krytyka i wogóle muzyka. Tymczasem o tem w Warszawie cicho. Natomiast, przed rokiem, zdaje się, powstało w Warszawie zrzeszenie przyjaciół zbiorów muzycznych p. Edwarda Wrockiego, uzdolnionego mandolinisty, który wróciwszy z Petersburga do kraju, zabrał ze sobą swoje zbiory muzyczne, przez szereg lat w stolicy dawnej Rosji gromadzone. Zbiory te podobno mają dość wielką wartość dla współczesnej kultury muzycznej w Polsce, gdyż poza fotografjami różnych muzyków (większość rosyjskich), ich wizytowemi biletami, poza okładkami z różnych utworów muzycznych, posiadają one — naprzykład — tak cenny dla muzyki polskiej objekt, jak autentyczny kapelusz Antoniego Rubinsteina!...

* * *

Redakcja jednego z pism muzycznych, wydawanych w Polsce, wpadła na nadzwyczajną metodę oceny współczesnych muzyków, która jak się zdaje, może być dla wielu niezawodną i wyjątkowo jasną. Metoda ta polega na wyliczeniu wszystkich orderów, posiadanych przez muzyka. Zastosowana przez wspomniane pismo do jednego z muzyków polskich dała świetne rezultaty, okazało się bowiem, iż posiada on — nie mniej, nie więcej — aż 6 orderów różnych gatunków. Warto teraz szukać, kto z pośród muzyków polskich ma ich więcej. Sprawa jest wyjątkowo poważna! Mnie się wydaje, iż p. Henryk Markiewicz, znany dzierżawca sali kon-

certowej Konserwatorjum Warszawskiego i impresarjo koncertowy, posiada orderów mniej więcej tyleż, co i wspomniany muzyk. Może o jeden więcej, albo o jeden mniej.

* * *

Wynik pracy czasów ostatnich naszych wielkich i hałaśliwych instytucyj muzycznych, naszych utytułowanych i wyorderowanych działaczy i krytyków muzycznych jest ten, iż sale koncertowe w Warszawie i na prowincji podczas koncertów świecą pustkami, że polscy muzycy, nawet wybitniejsi, muszą do swoich koncertów sporo dopłacać, że w całej Polsce niema dziś ani jednej Opery, której nie trzeba byłoby się wstydzić, że społeczeństwo nasze straciło zaufanie i wyzbyło się entuzjazmu do muzyki i muzyków polskich i że wyeliminowano u nas muzykę z dziedziny poważnych zagadnień kulturalnych.

Pocieszają nas wprawdzie, że i gdzieindziej z muzyką dziś nie jest dobrze, próbują wytłómaczyć to zjawisko skutkami kryzysu ekonomicznego. Ani jedno, ani drugie nie jest przekonywające. Można bowiem przytoczyć przykłady, jak w państwach mniejszych i zdawałoby się ekonomicznie uboższych od Polski, kultura muzyczna nie ucierpiała w latach ostatnich tyle co w Polsce. Powiedzmy poprostu: muzyka w Polsce znalazła się na bezdrożu, a winę za to ponoszą sami muzycy, a przedewszystkiem ci z nich, którzy będąc na odpowiedzialnych i kierowniczych stanowiskach, nie potrafili albo nie chcieli, w swoim czasie, dostosować ruchu muzycznego do zmienionych warunków życia kulturalnego, którzy stwarzając i reprezentując instytucje z szumnemi nazwami nie pomyśleli o zdrowych i trwałych fundamentach kultury muzycznej — o muzykalności najszerszych warstw społecznych. Deklamowano na ten temat wiele, ale żadnej planowej pracy nie przeprowadzono.

Gdy przyszło Radjo i gramofon, znalazło u nas słuchaczy muzycznie niewychowanych i podało im olbrzymi materjał, składający się z arcydzieł i tandety muzycznej. Stąd jeszcze większa dezorjentacja, gdyż postawiono na jednej płaszczyźnie muzykę dobrą i złą.

Zastanawiając się nad obecną sytuacją muzyki w Polsce, jedni muzycy przestali już wierzyć w przyszłość tej sztuki, drudzy — kurczowo trzymają się jeszcze swoich stanowisk w nadziei, iż jakoś przetrwają „kryzysy" i wrócą „dobre, stare czasy, kie-

dy to......", a inni, i jest ich na szczęście nie tak mało, wierzą, iż jednolicie i planowo zorganizowana praca nad umuzykalnieniem społeczeństwa naszego, praca systematyczna i obejmująca wszystkie działy życia muzycznego, mogłaby wytworzyć sprzyjające warunki dla rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Wszak nie wszyscy jeszcze muzycznie są zepsuci przez radjo, gramofony, konkursy muzyczne, przez artykuły prasy codziennej oraz działalność instytucyj i jednostek, często obliczoną albo na zysk, albo na tani efekt artystyczny. Istnieją jeszcze tysiączne rzesze, dla których muzyka nie przestała być, albo mogłaby być i w czasach dzisiejszych źródłem pięknych i głębokich przeżyć artystycznych, dla których muzyka, jako sztuka, jest nieodłączną częścią życia kulturalnego.

Do tych właśnie trzeba dotrzeć i zawrzeć z niemi porozumienie i przymierze.

TEODOR ZALEWSKI

VOTUM SEPARATUM

T. O. N.

Od pewnego czasu istnieje na terenie Warszawy instytucja pod nazwą „Towarzystwo Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej", która używa skrótu „Ton". Skrót ten wprawdzie nie odpowiada ściśle nazwie Towarzystwa, ale, zdaniem jego kierownika, te trzy litery „powiązały się samorzutnie, bez niczyjego ludzkiego współdziałania ręką chyba dobrego losu" [1]) w dźwięczne słówko — ton.

Trzeba przyznać, że, jak dotąd, los istotnie jest bardzo łaskawy dla T-wa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej. Patronują mu wysoko postawione osoby, o znanych i poważanych nazwiskach; dzięki temu, oraz przy pomocy buńczucznej i natrętnej reklamy usiłuje ono z wielką pewnością siebie zająć czołowe miejsce w stołecznem życiu muzycznem i nadawać mu ton.

Ruchliwość kierownika tego Towarzystwa jest często nie bez humoru komentowana w naszych kołach muzycznych, jednak dotychczas jakoś nikt z oficjalnych naszych publicystów muzycznych nie ustosunkował się otwarcie do tej organizacji.

Inicjatorem i duszą Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej jest p. Ludwik Baldwin-Ramułt, z pochodzenia małopolanin, osoba nowa na gruncie warszawskim. Dotychczasowa działalność muzyczna p. Ramułta w Polsce ogniskowała się w szkołach muzycznych w Lublinie i Lesznie. W Warszawie, jak się zdaje, poraz pierwszy ukazał się na wiosnę 1931 roku, gdy łącznie z niejakim Wincentym Grabowskim próbował stworzyć Zrzeszenie artystów i przyjaciół teatru „Młoda Opera Polska", które miało na celu dostarczanie pracy i danie materjalnej egzystencji „bezrobotnej braci artystycznej"; uzyskanie pracy uzależnione było od

---

[1]) L. Baldwin-Ramułt „O nową operę polską" (Czasopismo „Śpiewak" № 2/33 str. 18).

przystąpienia do zrzeszenia z udziałem w wysokości conajmniej 100 złotych.

Impreza ta nie doszła do skutku, natomiast p. Ramułt na jesieni tegoż roku, po zamknięciu Opery Warszawskiej przez Magistrat, na zlecenie Prezydenta m. st. Warszawy zajmuje się opracowaniem planu Centralnej Opery Polskiej i przez kilka miesięcy urzęduje w Magistracie Warszawskim. Na obszerne memorjały, komunikaty, preliminarze i inne akty zużyto bardzo wiele papieru, ale bez widocznego skutku. Plan organizacyjny Centralnej Opery Polskiej wprawdzie był opracowany w najdrobniejszych szczegółach, do uwzględnienia dochodów z szatni włącznie, jednak, mimo krzykliwej reklamy, realizacji nie doznał.

Niezrażony niepowodzeniem p. Ramułt zakrzątnął się koło stworzenia Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej i dzieła tego dokonał.

Kwalifikacje muzyczne p. Ramułta nie są niestety znane i niewiadomo gdzie i jakie studja muzyczne odbył. Z jego osobistych wynurzeń dowiadujemy się, że w 1921 r. opiekował się nim „ze wszechmiar życzliwie" Rząd Rumuński. Dzięki tej opiece p. Ramułt, mimo że słabo władał językiem rumuńskim, „po wypełnieniu ustawą przewidzianych czynności, uzyskał od ministerstwa „Cultelor si Artelor" tytuł profesorski" [2]). Doprawdy trudno dociec jakie to c z y n n o ś c i mogą dać trwały tytuł profesorski: w naszem pojęciu tytuł taki łączy się z prowadzeniem wykładów conajmniej w szkole średniej, ale widocznie w Rumunji istnieją odmienne zasady — co kraj, to obyczaj.

Ten rumuński tytuł profesorski jest zapewne szczególnie drogi sercu p. Ramułta, gdyż posługuje się nim bardzo skwapliwie.

Osoba p. Ramułta z tego względu zasługuje na uwagę, że jest on naczelnym kierownikiem i administratorem Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej, a jednocześnie i jego jedynym teoretykiem, a zarazem przywódcą duchowym.

Towarzystwo bardzo często występuje z enuncjacjami programowemi i rozpowszechniło już niemałą ilość ulotek propagandowych oraz komunikatów prasowych, jak się zdaje przeważnie pióra p. Ramułta. Styl tych enuncjacyj jest niezwykle górnolotny i zawiły, tak, że trzeba z wielkim wysiłkiem przedzierać się przez gąszcz nagromadzonych wyrazów i doszukiwać się w nich jakiegoś sensu.

---

[2]) L. Baldwin-Ramułt „My i Rumunja" (Biuletyn muzyczny T. O. N. № 1 str. 15).

Oto w jednej z ulotek czytamy:

„Towarzystwo Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej, niezależna i apolityczna organizacja, powołana do życia wolą społeczeństwa, jako jego aktywny wykładnik w sprawach muzycznych i operowych, występuje w charakterze czynnika konstruktywnego, harmonizującego wszelkie artystyczne poczynania muzyczne, pragnąc zjednoczyć wszystkich tych, którzy są szczerze owiani duchem dobra polskiej opery i muzyki narodowej".

Styl doprawdy przypominający żywcem monologi wojewody z głośnej dziś sztuki „Rodzina" A. Słonimskiego. Czy p. Słonimski wzorował się na ulotkach Towarzystwa?

A więc dowiadujemy się, że wola społeczeństwa powołała Towarzystwo do życia, że Towarzystwo jest aktywnym wykładnikiem (?) społeczeństwa w sprawach muzycznych i operowych, że jest czynnikiem konstruktywnym (?), harmonizującym wszelkie artystyczne poczynania muzyczne, że... ale zatrzymajmy się, by nie stracić przytomności w tym labiryncie. Zapytajmy tylko, gdzie jest to społeczeństwo, w imieniu którego wygłasza się takie brednie? A jeżeli naprawdę istnieje, to czy nie jest już zbyt wyrozumiałe na podobne świadectwa ułomności ludzkiej? Trzeba naprawdę mieć dużo tupetu, aby samowolnie brać pod swoją łaskawą opiekę „wszelkie artystyczne poczynania muzyczne". Są może ludzie, którym imponują podobne sztuczne ognie jałowej frazeologji, ale ci, co mają choć szczyptę krytycyzmu, niech zastanowią się nad przeraźliwą pustką, ziejącą z tych słów.

Gdzieindziej czytamy, że Towarzystwo jest organizacją

„o charakterze ogólno-państwowym, które gwoli szlachetnej dumy narodowej i prestige'u państwowego, pragnie na czoło urządzeń przez się propagowanych wynieść najistotniejsze wartości kultury muzycznej i operowej [3])".

Styl doprawdy już „mocarstwowy". Ciekawi bylibyśmy jednak dowiedzieć się jakie mianowicie *urządzenia* propaguje Towarzystwo i co te urządzenia mają wspólnego z najistotniejszemi wartościami (?) kultury muzycznej i operowej. Czy nie należałoby zalecić autorowi tych słów bardziej oględne posługiwanie się wyrazami, których sensu nie rozumie.

O celach Towarzystwa dowiadujemy się:

„Cel i główne zadania Towarzystwa streszczają się ściśle w wyniku uspołecznienia sztuki operowej,—jej współczesnem przystosowaniu [4])".

---

[3]) L. A. Wojnarowski „Z Towarzystwa Opery Narodowej" (Biuletyn muzyczny T. O N. — № 1 str. 4).

[4]) tamże.

Owe uspołecznienie sztuki operowej ma polegać na

„uczynieniu teatrów operowych w Polsce niejako własnością duchową całego społeczeństwa[5])“.

Nieomal socjalizacja opery, ale narazie... duchowa, zapewne pod dyktaturą, oczywiście też „duchową“, p. Ramułta. Niepokoimy się o losy „najistotniejszych wartości kultury muzycznej i operowej“.

Wszystkie te kapitalne hasła i pomysły podobno wydały już „niezwykle bogaty plon“ i liczne miasta polskie są już zdobyte dla akcji Towarzystwa. Jak twierdzi p. Ramułt, za miastami

„pójdzie wieś nasza i młodzi konzulowie (s i c!) Tonu: nauczyciele i organiści, noszący może niejednokrotnie, za przykładem kaprala Napoleona, w swym tornistrze muzyczne buławy[6])“.

Nieokiełznana frazeologja sięga tu swego punktu szczytowego i nabiera wprost posmaku farsowego: należałoby obdarzyć p Ramułta buławą humorysty, nie sądzę bowiem, aby wizję o swych „konzulach“ traktował serjo.

Zagłębiając się w prospektach Towarzystwa dowiadujemy się o niezwykle obszernej skali jego zainteresowań: reprezentacyjna sekcja towarzyska, która urządza z e b r a n i a koncertowe we własnym lokalu oraz i n n y c h salonach stolicy, muzeum operowe, agencja koncertowa, sekcje muzyki kościelnej i oratoryjnej, które „mają na celu przystosowanie rodzimej pieśni ludowej do śpiewów kościelnych, oraz zastosowanie jej w chórach oratoryjnych“ (s i c!), ulgi kolejowe dla oper polskich oraz szeroko zakrojona akcja pomocy finansowej dla przedsiębiorstw operowych, obszerny dział wydawniczy, seminarjum filmu dźwiękowego i wiele innych imprez, o istnieniu których dowiadujemy się tylko z proklamacyj Towarzystwa.

Jednak dziejowa misja Towarzystwa „streszcza się” w prowadzeniu Studjum Operowego, utrzymywanego podobno „z funduszów T. O. N. oraz zapisów stypendjalnych, ufundowanych przez najwyżej w Państwie postawione osobistości, wybitne instytucje oraz przez osoby prywatne“. To Studjum ma być „odskocznią do reorganizacji opery w Polsce i rozwikłania kwestji operowej w naszym kraju“.

---

[5]) Cytowany artykuł L. A. Wojnarowski.

[6]) L. Baldwin-Ramułt „O nową operę polską“ („Śpiewak“ — № 2/33 str. 19).

Posłuchajmy jak p. Ramułt zapatruje się na kryzys operowy i gdzie widzi drogi wyjścia. Oto czytamy:

„Zarówno dziedzina opery polskiej, jak też i sanktuarjum rodzimej naszej pieśni, narodowa gwara muzyczna naszego ludu, zarażona została bakcylem powojennego kryzysu i jego leaderów, którzy rozpanoszyli się, niby fałszerze artystycznego testamentu naszych przodków, na włościach bezsprzecznie zdrowej sztuce się należących, niepomni, że wcześniej czy później społeczeństwo i historja muzyki sądy nad nimi sprawować będzie[7])".

I nieco dalej:

„Jak piękna kobieta swe toalety z modą corocznie się zmieniającą zmieniać winna, tak samo szatę opery dostosowywać trzeba do treści ducha, czyli epoki otaczającego ją życia[8])".

Nie próbujmy sprawować sądy nad tą swoistą gwarą reformatora naszej opery: byłoby to zadanie zbyt łatwe. Zresztą wiadomo, że nasze życie muzyczne zarażone jest bakcylem ignorancji, a jego „leaderzy" panoszą się bezkarnie, fałszując istotną opinję społeczeństwa. Miejmy nadzieję, że w niedługim już czasie ustąpi zgnilizna otaczającej nas rzeczywistości i oczyści się atmosfera od wyziewów obłędnej frazeologji.

Nie tu miejsce na omawianie przyczyn i istoty kryzysu operowego: zagadnienie to jest zbyt skomplikowane, aby można było załatwić się z nim jakimś strzelistem zdaniem lub wytwornym aforyzmem. Nie ulega wszakże wątpliwości, że do odrodzenia sztuki operowej potrzebne jest między innemi wytworzenie zastępu świeżych, istotnie młodych sił śpiewaczych, wszechstronnie od podstaw wykształconych i wolnych od dotychczasowego zwietrzałego szablonu. Przytem siły te muszą dokładnie zgłębić i opanować polską literaturę operową, aby wytworzyć polski styl operowy, bez którego istnienie prawdziwej opery narodowej jest nie do pomyślenia.

Studjum Operowe Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej bynajmniej nie jest tym źródłem, z którego wytrysną nowe polskie siły śpiewacze. Wiek adeptów Studjum przedstawia bardzo rozległą skalę i znajdziemy tam sporo osób, które od wielu lat z rozmaitem powodzeniem usiłują specjalizować się w zawodzie śpiewaczym. Nie łudźmy się więc, by ze Studjum Towarzystwa wyszedł nowy zastęp młodych artystów śpiewaków.

---

[7]) Cytowany artykuł L. Baldwin-Ramułta.
[8]) Cytowany artykuł L. Baldwin-Ramułta.

Nielepiej się przedstawia sprawa i z tworzeniem polskiego stylu operowego. Dyrektor Studjum p. Ramułt wchłaniał kulturę muzyczną w Rumunji i innych krajach zagranicznych. O ile się nie mylę, jako kompozytor zedebiutował operą do własnego tekstu niemieckiego p. t. „Der Ring“ (czyli „Pierścień“ — zapewne wpływ potężnej indywidualności Ryszarda Wagnera). Obok tego próbował swoich sił i w rewji: jest autorem „rewji-bajki dla dzieci i starszych“, którą przezornie wydał pod romantycznym pseudonimem i na prawach rękopisu; dlatego niestety nie mogę zacytować kapitalnych próbek jego talentu poetyckiego i muzycznego. Trudno twierdzić, że tego rodzaju prace kwalifikują p. Ramułta na twórcę polskiego stylu operowego.

Kierownictwo muzyczne sprawowali w Studjum w pierwszym roku szkolnym p. Piotr Stermich-Valcrociata (kapelmistrz wiedeńsko-włoski) i p. Milan Zuna (kapelmistrz czeski). Obecnie głównym kierownikiem muzycznym Studjum jest p. Józef Goldstein, były kapelmistrz Opery Drezdeńskiej, jak się zdaje ofiara obecnego kierunku politycznego w Niemczech. — To zestawienie nie wymaga żadnych dalszych komentarzy.

Niedawny publiczny popis Studjum Operowego stał na przeciętnym poziomie szkolnym i wykazał ponad wszelką wątpliwość, że niepodobna spodziewać się tu jakichkolwiek rewelacyj artystycznych. Nawet dyplomatyczna krytyka warszawska, licząca się z możnymi protektorami Towarzystwa, zdobyła się na wyraźne akcenty rozczarowania. Zapowiedź zaś dalszych przedstawień w reżyserji p. Adolfiny Paszkowskiej (szkoła plastyki i tańca) może wprawić w osłupienie nawet laika.

Klasy operowe istnieją przy kilku uczelniach w Warszawie: ma ją Państwowe Konserwatorjum Muzyczne, Wyższa Szkoła im. Chopina oraz kilka innych szkół. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby podobną klasę prowadziło i Towarzystwo Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej. Wprawdzie możnaby dyskutować nad potrzebą tylu klas operowych, gdy zapotrzebowanie na artystów operowych jest minimalne. Jednak ostatecznie jedna klasa mniej czy więcej — wielkiej różnicy nie zrobi. Ale dlaczego ze Studjum Operowego Towarzystwa robi się takie niesłychane wydarzenie o znaczeniu narodowem i ogólno-państwowem?

Tu zdaje się dochodzimy do sedna rzeczy. Założone Studjum Operowe nie ma atrakcyjnych sił pedagogicznych; przy nadmiarze wszelkiego rodzaju szkół muzycznych w Warszawie oczywiście nie mogłoby liczyć na szczególne powodzenie: wiemy jak suchotniczy,

żeby nie powiedzieć — nędzny, żywot prowadzą prywatne szkoły muzyczne. Żeby więc zapewnić Studjum Towarzystwa choć minimalne powodzenie, należało chwycić się sposobów niepospolitych, któreby wysunęły Studjum na naczelne miejsce i zaliczyły go do elity naszych instytucyj muzycznych. W tym celu rozpętano orgję reklamową, starając się wmówić, że powstanie Towarzystwa i... Studjum jest epokowem wydarzeniem w dziejach polskiej kultury muzycznej. Pod płaszczykiem propagowania pozornie wzniosłych, a w rzeczywistości beztreściwych, idej Towarzystwa reklamowano własne Studjum czyli własną szkółkę muzyczną.

Podziwiać należy rozmach i skalę reklamy oraz zdolności p. Ramułta, które kwalifikowałyby go raczej na kierownika wielkiego domu handlowego. Ale nierównie bardziej należy podziwiać tych, którzy dali się złapać na taką reklamę i traktują poważnie całą imprezę. Bezgraniczne zdumienie ogarnia, gdy uprzytomnić sobie, że szereg poważnych ludzi, czytając nonsensy, których próbki cytowałem wyżej, nie stracił wiary w niezwykłe zalety duchowego przywódcy Towarzystwa. Przeciwnie, tego rodzaju wystąpienia są pokrywane autorytetem najwyżej w Państwie postawionych osobistości, a sama impreza cieszy się materjalnem poparciem wybitnych instytucyj i mieści się w lokalu Gminy m. st. Warszawy.

Należy zapytać, gdzie jest opinja publiczna, która dotąd nie napiętnowała tego, skromnie mówiąc, nieporozumienia? Czy nie zakrawa na skandal, że muzycy drugi rok czytają groteskowe ulotki i wynurzenia ogłaszane z wielkiem namaszczeniem, drugi rok wzruszają ramionami lub traktują sprawę humorystycznie, a jednak nie zabierają publicznie głosu, aby wypowiedzieć co rzeczywiście o tem myślą i otworzyć ludziom oczy na istotny stan rzeczy. Oportunizm? brak cywilnej odwagi? obojętność? Nie dziwmy się więc, gdy ośmieleni zachęcającym przykładem, przyjdą podobni reformatorzy naszej muzyki symfonicznej, szkolnictwa muzycznego i t. d. i będą działać, popierani przez nieświadomych rzeczy „mecenasów sztuki".

Doprawdy trudno przypuszczać, żeby poważne osoby, zasiadające we władzach Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej, bezkrytycznie i bez zastanowienia przyjmowali wszystko, co tylko wymyśli p. Ramułt, widząc w nim najwyższy autorytet i wyrocznię w sprawach muzycznych. Ale jest tajemnicą, w jaki sposób dotąd nie dostrzegły one całej humorystyki takich połączeń, jak: opera narodowa, seminarjum filmu dźwiękowego, muzyka

kościelna, agencja koncertowa, koncerty w salonach towarzyskich i t. p.; jakie znalazły uzasadnienie dla fantastycznego projektu międzynarodowej olimpjady operowej w naszym kraju, gdy nie posiadamy ani jednego stałego teatru operowego i gdy nasze imprezy operowe stoczyły się na dno nędzy artystycznej i materjalnej. Czy nie lepiejby było, by zgóry przyznały p. Ramułtowi „laur olimpijski" i zezwoliły mu wreszcie spocząć po trudach tak wytężonej, a ponoć bezinteresownej, pracy uniwersalnego projektodawcy i reformatora.

Difficile est satiram non scribere! Ale nie dla wartości humorystycznych poruszam tę sprawę. Obok strony zabawnej, tkwi w niej coś nierównie mniej wesołego, coś wręcz bardzo smutnego. Oto, jakoś tak dziwnie układają się nasze stosunki muzyczne, że imprezy bezwartościowe, oparte na reklamie i bladze, niedorzeczne z punktu widzenia artystycznego, nieusprawiedliwione żadnemi poważnemi racjami — zawsze znajdą wpływowych protektorów, środki i ważkie poparcie, zawsze mają zapewniony byt i uznanie patentowanych autorytetów, a nazewnątrz reprezentują muzykę polską. Natomiast instytucje istotnie żywotne, o nieposledniem znaczeniu dla polskiej kultury muzycznej, skazane są na uporczywą walkę z piętrzącemi się trudnościami, otoczone są atmosferą obojętności lub nawet nieżyczliwości i z wielkim wysiłkiem muszą wywalczać sobie prawo bytu, idąc ciernistą drogą do ostatecznego zwycięstwa i osiągnięcia obranego celu.

Smutny to objaw zupełnego braku orjentacji w sprawach muzycznych osób, stojących na „świeczniku" społecznym. A skutek jest ten, że panoszy się wszelka blaga i geszefciarstwo artystyczne, zaś zanika poważna, rzetelna i celowa praca z myślą o prawdziwej polskiej kulturze muzycznej.

OLGIERD STRASZYŃSKI

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH

Minęło już 56 lat od chwili wynalezienia przez T. A. Edisona fonografu — przyrządu zapisującego głos. Po wielu ulepszeniach i wynalazkach późniejszych konstruktorów, posiadamy obecnie rozmaite typy świetnie skonstruowanych gramofonów, przy pomocy których możemy odtwarzać muzykę z daleko idącą precyzją.

W parze z doskonaleniem mechanizmu gramofonów idzie wyrób płyt gramofonowych, dostarczających obfity wybór rozmaitych utworów, nieraz w najlepszem wykonaniu. Przeglądając zagraniczne katalogi największych wytwórni płyt gramofonowych podziwiamy olbrzymią ilość nagranych już kompozycyj. Znajdujemy tam całe symfonje, poematy symfoniczne, kantaty, fragmenty oratorjów, uwertury, suity, całe cykle sonat, kwartetów i pieśni, koncerty na solowe instrumenty i wiele innych utworów z dziedziny muzyki poważnej.

Pozatem istnieją liczne płyty z nagraniami muzyki ludowej lub charakterystycznej różnych narodów. A więc: całe komplety płyt z piosenkami jodlerów szwajcarskich, z tańcami i pieśniami hiszpańskiemi, z chórami dońskich kozaków, z muzyką turecką, japońską, chińską, perską, hinduską i t. p. Wśród tego rodzaju płyt znajdziemy komplety z pieśniami hinduskich zaklinaczy wężów, jak również ze śpiewami murzyńskiemi w wykonaniu całych chórów z towarzyszeniem różnych dziwacznych instrumentów, przeważnie peskusyjnych.

Widząc ten olbrzymi wybór muzyki obcej na płytach, mimowoli nasuwa się pytanie, jaki jest stan posiadania muzyki polskiej w tym zakresie.

Niestety, przerzucając kartki pięknie wydanych katalogów zagranicznych spotykamy się właściwie tylko z jednem nazwiskiem— Fryderyka Chopina. Dotąd nagrano mnóstwo płyt z jego utworami i to w wielu wykonaniach. Istnieją całe cykle chopinowskie, a więc: nokturny, walce, mazurki, wszystkie etiudy, preludja, ballady, scherza, sonaty, a nawet koncerty. Jest też mnóstwo transkrypcyj na różne zespoły i instrumenty, a nie brak nawet i *wiązanek* na tematy chopinowskie, zrobionych z większym lub mniejszym smakiem.

Poza Chopinem niestety już bardzo rzadko spotkamy nazwiska polskich kompozytorów w zagranicznych katalogach. Znajdziemy tam jedynie utwory I. Paderewskiego (Menuet, Melodja, Krakowiak fantastyczny), L. Różyckiego (trzy drobne utwory fortepianowe), H. Wieniawskiego (kilka drobnych utworów skrzypcowych), St. Moniuszki („Szumią jodły" po rosyjsku w wykonaniu L. Sobinowa i „Prząśniczka" w wykonaniu Ady Sari[1])) oraz K. Szymanowskiego (Fontana Aretuzy nagrana w całości przez J. Szigeti w Australji[2]) (*sic*). Te tylko nieliczne utwory reprezentują muzykę polską na płytach zagranicznych.

Katalogi krajowych wytwórni płyt (Syrena—Elektro, Columbia, Odeon) zawierają bardzo mało płyt z muzyką poważną; ale i wśród tych nielicznych płyt muzyka polska zajmuje bodajże ostatnie miejsce. Dotąd niema polskich płyt z zakresu muzyki symfonicznej, kameralnej, niema polskich koncertów na instrumenty solowe z orkiestrą, nie mówiąc już o mszach, większych utworach chóralnych i t. p.

Trzeba wszak stwierdzić, że za te braki nie ponoszą winy wyłącznie wytwórnie płyt, które próbowały, choć nie zawsze umiejętnie, zasilać rynek płytami bardziej wartościowemi.

Towarzystwo „Syrena-Elektro" nagrało w swoim czasie ważniejsze fragmenty z opery „Halka" Moniuszki, wypuściła cykl pieśni ludowych w opracowaniu Szymanowskiego, Sikorskiego, Raczkowskiego, Wiechowicza i innych, a w ubiegłym roku wydała pierwszą serję muzyki góralskiej (według zbiorów St. Mierczyńskiego).

Firma „Columbia" posiada serję popularnych utworów polskich w wykonaniu orkiestry Filharmonji Warszawskiej (jak n. p. Mazur

[1]) Płyta ta (His Master's Voice ER 316) nie zawiera nazwiska kompozytora!

[2]) Fontain of Arethusa (Szymanowski) Columbia Graphophone (Austr.) Lmtd Sydney N. S. W. Made in Australia LOX — 162.

z opery „Halka", Polonez elegijny Noskowskiego, Kujawiak Wieniawskiego i t. p.), pieśni ludowe (trzy śląskie), oraz mazurki Szymanowskiego w wykonaniu kompozytora.

Wreszcie firma „Odeon" wyprodukowała dwie serje kolęd polskich i pieśni religijnych w opracowaniu J. Maklakiewicza.

Wytwórnie płyt twierdzą, że popyt na muzykę poważną, choćby w popularnem opracowaniu, jest minimalny i dlatego wyrób takich płyt nie popłaca się. Podobno rynek żąda tylko krajowych „przebojów" czyli tandety muzycznej o tekście pornograficzno-erotycznym.

Jeżeli nie brać pod uwagę płyt przestarzałych i wycofanych z obiegu, to w obecnej chwili posiadamy na płytach:

a) sporą ilość pieśni polskich — najwięcej Moniuszki i Niewiadomskiego, obok zaś — Friemana, Galla, Karłowicza, Noskowskiego, Marczewskiego, Szopskiego i A. Wieniawskiego;

b) kilkanaście aryj operowych (Moniuszki — z oper Halka, Straszny Dwór, Hrabina, Verbum Nobile, Żeleńskiego — z opery Janek, Paderewskiego — z op. Manru, Szymanowskiego — z opery Król Roger i kilka innych);

c) garść drobnych utworów fortepianowych, przeważnie Chopina, w wykonaniu kilku pianistów polskich;

d) kilka drobnych utworów skrzypcowych (mazurek Zarzyckiego, walc cis-moll Chopina, kołysanka Szymanowskiego, krakowiaki Paderewskiego i Statkowskiego, „Zawód" Karłowicza oraz kaprys i kujawiak H. Wieniawskiego).

Oto wszystko czem rozporządzamy z muzyki polskiej.

Natomiast literatura symfoniczna leży odłogiem: w tym zakresie dotąd nic nie zrobiono, mimo że nie brak odpowiedniego repertuaru. Przy obecnem rozpowszechnieniu muzyki mechanicznej już dawno musiałyby znaleźć się na płytach celniejsze utwory polskiej muzyki symfonicznej, jak np.: „Bajka" Moniuszki, „W Tatrach" Żeleńskiego, „Step" i „Morskie Oko" Noskowskiego, „Anhelli" Różyckiego, poematy Karłowicza („Rapsodja litewska", „Odwieczne pieśni", „Stanisław i Anna Oświęcimowie"), wreszcie utwory Szymanowskiego („Harnasie" i „Stabat Mater"!), koncert wiolonczelowy Maklakiewicza i inne. W dziedzinie marzeń pozostanie narazie cykl oper moniuszkowskich w pierwszorzędnem wykonaniu.

W dziedzinie muzyki kameralnej czekają na nagranie kwartety Maliszewskiego, Noskowskiego, Statkowskiego, Szymanowskiego, kwintet Zarębskiego, sekstety Lefelda i Sikorskiego i wiele innych utworów. Pożądanem też byłoby nagranie niektórych utwo-

rów dawnej muzyki polskiej, ostatnio wydanych przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

Wreszcie nie należałoby zapominać i o repertuarze dla dzieci i tu w pierwszym rzędzie podlegałyby nagraniu choć niektóre piosenki ze Śpiewnika Z. Noskowskiego (do słów Konopnickiej).

Brak podstawowych dzieł polskich w katalogach płytowych daje się dotkliwie odczuwać i jednocześnie wpływa nader ujemnie na propagandę muzyki polskiej zagranicą. Niejednokrotnie już biblioteki płytowe zagraniczne (m. i. Union Internationale de Radiodiffusion w Genewie) żądały celniejszych utworów muzyki polskiej i prosiły o nadesłanie kolekcji płyt z muzyką symfoniczną, zespołową, jak również ze śpiewami i tańcami narodowemi w wykonaniu chórów ludowych lub charakterystycznych orkiestr — wraz z objaśnieniami. Niestety wszystkie tego rodzaju żądania pozostały niezaspokojone z powodu braku materjału płytowego.

Nie ulega wątpliwości, że zapełnienie tych wszystkich braków jest pilną koniecznością. Przystępując jednak do wzbogacenia naszego repertuaru płytowego należy pamiętać, że lepiej zrobić niewiele, ale wzorowo. Wszelkie nagrania „na poczekaniu", byle jakiemi środkami, przy pomocy przygodnych wykonawców i naprędce skleconych zespołów nie tylko nie dadzą pożytku, ale wręcz przyniosą nieobliczalne szkody artystyczne. Literatura płytowa zagraniczna dostarcza nam niezliczoną ilość płyt w wykonaniu pierwszorzędnych sił — najlepszych orkiestr świata pod dyrekcją znakomitych dyrygentów, najlepszych śpiewaków i instrumentalistów oraz zespołów. Miłośnicy muzyki poważnej poszukują tylko płyt, stojących na wysokim poziomie artystycznym i mają pod tym względem bardzo wyrobiony gust. Dlatego nagranie dzieł muzyki polskiej musi być otoczone największą pieczołowitością i winno być wykonane pod kierunkiem osób posiadających odpowiednie kwalifikacje i przy pomocy naszych najlepszych sił artystycznych. Wówczas dopiero zapewnimy płycie polskiej należyte miejsce na rynku krajowym i światowym. Wówczas też odegra ona należytą rolę w propagandzie polskiej twórczości muzycznej.

Już po napisaniu powyższych uwag nastąpiły fakty, które pozwalają przypuszczać, że tworzenie repertuaru płytowego z zakresu muzyki poważnej wkracza u nas na tory realizacji. Przy pomocy Polskiego Radja firma „Columbia" nagrała w wykonaniu orkiestry

radjowej pod dyrekcją T. Mazurkiewicza: 1) Rapsodję litewską Karłowicza (całość na 2 płytach), 2) Bajkę Moniuszki (całość na 2 płytach), 3) Tańce góralskie z opery „Halka“ Moniuszki i 4) Mazur z opery „Jawnuta“ Moniuszki. Ponadto w wykonaniu E. Umińskiej z towarzyszeniem orkiestry nagrano Romans z koncertu skrzypcowego Karłowicza.

OD REDAKCJI. W następnym zeszycie naszego pisma podamy kompletny spis płyt z muzyką polską celem dokładnego przedstawienia stanu rzeczy w tej dziedzinie.

FELIKS STARCZEWSKI

WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE

Nasz świat muzyczny obchodzi w tym roku w marcu nielada uroczystość: sześćdziesięciolecie działalności kulturalno-artystycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Praca jego w tym długim okresie czasu okazała się nader owocną i żywotną, a wpływ jej wielki i dodatni obejmował nietylko Warszawę i jej okolice, nietylko kraj cały w granicach b. zaboru rosyjskiego, ale sięgał nawet o wiele dalej, zaś w Polsce wskrzeszonej, a niepodległej wpływ ten promieniował na całe państwo. Nie było sprawy muzycznej, nie było niemal wydarzenia, w którem by Warszawskie Towarzystwo Muzyczne nie brało czynnego, a gorącego udziału, zwłaszcza do chwili powstania Filharmonji Warszawskiej, kiedy to Towarzystwo znalazło się prawie nad przepaścią i musiało sobie zadać pytanie: „być, albo nie być", a jego Komitet był zmuszony szukać innych dróg pracy artystycznej, niż dotychczas. Wówczas też Towarzystwo zaczęło koncentrować cały swój wysiłek przeważnie w pracy pedagogicznej.

Po powstaniu 1863 r. wiele osób, interesujących się poważnie muzyką, odczuwało potrzebę stowarzyszenia, któreby jednoczyło muzykalne sfery Warszawy w celu uprawiania muzyki i wymiany zdań o niej. W 1870 r. myśl ta zaczęła się realizować, a to dzięki Władysławowi Wiślickiemu (ur. 1829 zm. 1889), który wraz z szeregiem wybitnych w owym czasie muzyków i amatorów, podjął starania u władz rosyjskich o utworzenie odpowiedniego Towarzystwa. Współdziałali z nim w tym kierunku: Adolf Bogucki, twórca pieśni historycznych do słów Marji Ilnickiej, Grajnerta i innych, August Freyer — teoretyk i organista, Ludwik Grossman — kompozytor, Ignacy Krzyżanowski — pianista, pedagog i kompozytor, Sergjusz i Marja z hr. Nesselrode Muchanow, mistrz Stanisław Moniuszko, Adam Minchejmer — kompozytor, dr. Mieczysław Malcz, Antoni Nagórny, Józef Sikorski—b. redaktor „Ruchu muzycznego", Gustaw Sennewald—księgarz, Teofil Seidler—fabrykant fortepianów, Henryk Toeplitz, Wilhelm Troszel — śpiewak i kompozytor, Józef Wieniawski — pianista i kompozytor, wreszcie Robert Wolff — księgarz.

30 listopada 1870 r. dzięki wpływom Muchanowa została zatwierdzona przez rząd rosyjski ustawa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, zaś 15 stycznia 1871 r. odbyło się w Resursie Kupieckiej zebranie organizacyjne. Jest rzeczą charakterystyczną, że zamiast zastrzeżonego ustawą minimum 100 członków zapisało się zaraz na wstępie 307, zaś zamiast 2.000 rb. obowiązkowego kapitału — zebrano 4.268 rb.; najlepiej to świadczy o zainteresowaniu, jakie wzbudziło w społeczeństwie nowo zawiązane Towarzystwo. W dniu 2 lutego 1871 r. odbyło się pierwsze ogólne zebranie członków Towarzystwa, zaś nazajutrz pierwsza sesja nowoobranego Komi-

tetu, do którego weszli: Muchanow (prezes), Troszel, Minchejmer, Toeplitz, Jasiński, Nagórny, Wiślicki (bibliotekarz), Grossman, Gabrjel Rożniecki, Sennewald, J. Wieniawski i Aleksander Zarzycki—pierwszy dyrektor Towarzystwa (1871 — 1875).

Już 25 marca 1871 r. nastąpiło otwarcie lokalu Towarzystwa w salach redutowych, a 19 kwietnia tegoż roku odbył się pierwszy wieczór muzyczny. Coprawda, pierwsze te wieczory miały przeważnie charakter przypadkowo - improwizacyjny z odcieniem dyletanckim, ale w każdym razie były starania i szczere chęci podniesienia ich poziomu. Towarzystwo okazało zaraz swą żywotność ogłoszeniem konkursów: instrumentalnego i chóralnego na co przeznaczono 500 rb., a nadto wyasygnowano 800 rb. na stypendja. Członków było w pierwszym roku 1069, która to liczba w następnym roku wzrosła przeszło o 200 osób. Wkrótce jednak ten słomiany ogień naszego społeczeństwa minął i nastąpiło zobojętnienie, deficyt i zmniejszenie się liczby członków, a w końcu 1875 r. nastąpiło ostre przesilenie w Komitecie, poczem dyrektorem Towarzystwa został Józef Wieniawski (1875 — 1878).

Nowy dyrektor wziął się energicznie do pracy, tworząc m. i. amatorską orkiestrę smyczkową. Warto zaznaczyć, że wówczas to młodzi, początkujący artyści — Paderewski i Michałowski, brali po 3 rb. za występ, a po 1 rb. za akompanjament na wieczorach Towarzystwa. Ale i Wieniawski wkrótce zniechęcił się przeciwnościami: jego miejsce objął, ale też nie na długo — Władysław Żeleński (1878 — 1880). I tu uderza w Towarzystwo cios niespodziewany: wymówienie sal redutowych przez teatry rządowe, wobec czego wynajęto Resursę Obywatelską za znaczną sumę 6.000 rb.

Ale i Żeleński szybko się zniechęcił, a wtedy na dyrektora został sprowadzony z Konstancji w księstwie Badeńskiem Zygmunt Noskowski (1880—1902). Noskowski położył główny nacisk na koncerty, biorąc w swoje ręce ich organizację. Lecz oto znowu nowy cios spotkał Towarzystwo przez wymówienie lokalu Resursy Obywatelskiej, zostawiono Towarzystwu tylko 30 wieczorów za cenę 1800 rb. Wynajęto wówczas lokal na Krak.-Przedmieściu Nr. 67 za 580 rb., zaś chóry umieszczono w pobliskiem Towarzystwie Dobroczynności. Na szczęście jednak uzyskano znowu sale redutowe, więc wznowiono zaniedbane życie klubowe, urządzając nawet wieczory taneczne, które najlepiej się opłacały, bo przynosiły (o zgrozo!) aż 500 rb. na czysto.

Na mocy decyzji ministra spraw wewnętrznych z 13 czerwca 1883 r. otwarto w 1884 r. szkołę muzyczną, na początku zakładając klasę śpiewu chóralnego pod kierunkiem Piotra Maszyńskiego, a w następnych latach rozszerzając zakres szkoły przez dodanie klas instrumentów dętych, śpiewu solowego, śpiewu dziecięcego i orkiestry amatorskiej. Dyrektorem szkoły był najczęściej Adam Minchejmer.

W owym też czasie powstała Sekcja naukowa, ale żywot jej był krótki; dopiero później ponownie założona w 1907 r. wydawała od 1911 r. do 1914 r. „Kwartalnik Muzyczny“ z zapomogi Konstantego Sarneckiego, a następnie Kasy im. Mianowskiego. Kwartalnik redagowali Henryk Opieński, Roman Statkowski i Felicjan Szopski.

W 1887 r. zaczęto zbierać fundusz na budowę własnego gmachu, co było zawsze gorącem pragnieniem Komitetu Towarzystwa.

W 1889 r. z inicjatywy Wiktora Piątkowskiego otworzono przy Szkole Towarzystwa klasę dykcji i deklamacji, która przez 25 lat położyła wielkie zasługi w dziedzinie żywego słowa, zasilając wszystkie sceny polskie swymi wychowankami. Klasę tę zwinięto dopiero w 1916 r., wobec otwarcia szkoły dramatycznej przy warszawskich teatrach miejskich.

W 1891 r. z inicjatywy Jana Karłowicza (ojca Mieczysława) utworzono przy Towarzystwie Sekcję im. Stanisława Moniuszki, która miała za zadanie zbieranie

pamiątek po twórcy „Halki“. Jan Karłowicz był pierwszym jej prezesem, a od 1895 r. aż do śmierci w 1916 r, kierował nią Władysław Zahorowski, który położył wielkie zasługi dla kultu Moniuszki. Po śmierci Zahorowskiego prezesem Sekcji był przez krótki czas Piotr Maszyński, a od 1919 r. do tej pory stoi na czele Sekcji Marjan Mrozowski. Z zasług Sekcji, obok wydatnej akcji wydawniczej należy wymienić: uporządkowanie grobu Moniuszki, wyjednanie nazwy ulicy Moniuszki, ustawienie pomnika w foyer Teatru Wielkiego, odnowienie i postawienie pomnika w kościele Wszystkich Świętych, oraz zawieszenie tablicy na domu Mazowiecka 3, gdzie zmarł Moniuszko.

Z dalszej działalności Towarzystwa należy wyszczególnić postawienie pomnika Chopina w Żelazowej Woli w 1898 r., oraz założenie „Sekcji miłośników muzyki kościelnej“ z inicjatywy ks. Bronisława Marjańskiego w celu uprawiania muzyki kościelnej w duchu wymagań Kościoła. W Sekcji tej wielkie zasługi położył Henryk Makowski, jako założyciel, kierownik i nauczyciel klasy organowej. Klasa ta wkrótce zaczęła wywierać duży wpływ na muzykę kościelną w kraju, do czego niemało przyczyniły się 2-tygodniowe kursy dla prowincjonalnych organistów. Po śmierci ks. Siemca w 1919 r. klasa organowa została włączona do szkoły Towarzystwa.

Ten okres należy do najświetniejszych w historji Towarzystwa: liczba członków sięgała 1.000 osób i instytucja ta była wtedy tem, czem obecnie jest Filharmonja Warszawska. Największe sławy przesuwały się przez estradę Towarzystwa w salach redutowych. Wówczas też założono Sekcję orkiestrową i skompletowano orkiestrę symfoniczną, która istniała od 1896 r. do 1898 r. i dała 18 koncertów symfonicznych pod dyrekcją Z. Noskowskiego i F. Konopaska.

W 1899 r. z inicjatywy Jana Karłowicza została utworzona nowa sekcja — im, F. Chopina. Zarząd jej spoczywał w rękach dr. H. Dobrzyckiego i L. Meyeta, a później Ant. Jędrzejewicza. Sekcja ta brała w 1902 r. udział w odsłonięciu pomnika Chopina w Marjenbadzie na domu. w którym mieszkał Chopin w 1836 r.

Od 1901 r. zaczęło Towarzystwo gwałtownie chylić się do upadku w związku z powstaniem Filharmonji Warszawskiej. W 1902 r. nastąpił przełom, — powołano nowy Komitet z dyrektorem Biernackim, a Mieczysławem Karłowiczem w Komitecie. Postawiono sobie za cel główny popieranie polskich artystów i polskiej muzyki, a jednocześnie postanowiono zmniejszyć działalność koncertową do minimum, a natomiast rozszerzyć pracę pedagogiczną przez otwarcie w szkole klas fortepianu i skrzypiec, co uskuteczniono zaraz w następnym 1903 r., powołując na dyrektora Bolesława Domaniewskiego.

W 1905 r. dyrektorem Towarzystwa został Mieczysław Karłowicz, który jednak, zniechęcony obojętnością społeczeństwa, wkrótce opuścił to stanowisko. Na jego miejsce przyszedł jako dyrektor Towarzystwa i Szkoły — Bolesław Domaniewski (1906 — 1925). W tym czasie powstała Sekcja muzyki zbiorowej, która pod kierunkiem piszącego te słowa przetrwała prawie do wybuchu wojny wszechświatowej, szerząc zamiłowanie do muzyki zbiorowej instrumentalnej i śpiewu zbiorowego. Sekcja ta wystawiła w 1910 r. w Teatrze Wielkim operę „Mściciel“ Minchejmera własnemi siłami, a oprócz wielu konkursów zorganizowała w 1911 r. turniej śpiewaczy.

W 1909 r. zmarł tragicznie Mieczysław Karłowicz, czyniąc Towarzystwo swym jedynym spadkobiercą i spełniając marzenia członków Towarzystwa co do posiadania własnego gmachu. Niestety ówczesny Komitet nie zrozumiał szlachetnych intencyj zapisodawcy—dobrodzieja i po roku zapisany Towarzystwu dom sprzedał... Minęło już 25 lat od śmierci Karłowicza, ale własnego gwachu Towarzystwo, jak nie ma, tak i nie ma.

Wybuch wojny światowej zahamował działalność Towarzystwa: Komitet się rozproszył, a liczba członków spadła do stu.

W 1919 r. szkoła Towarzystwa otrzymuje nazwę „Wyższej szkoły muzycznej im. Fryderyka Chopina". W 1924 r. powstaje filja Szkoły w Radomiu pod kierunkiem Macieja Glogiera.

Po śmierci Bolesława Domaniewskiego kierują Szkołą przez kilka lat początkowo Witold Maliszewski, a następnie M. M. Biernacki, od 1928 r. dyrektorem Towarzystwa i Szkoły zostaje Adam Wieniawski, który zachowuje to stanowisko do chwili obecnej.

Z inicjatywy Jerzego Żurawlewa Towarzystwo zorganizowało w 1927 r. pierwszy międzynarodowy konkurs pianistyczny Chopinowski. Impreza ta odniosła niezwykły sukces artystyczny, słusznie też z okazji drugiego konkursu w 1932 r. podkreślił minister Jędrzejewicz, że konkursy chopinowskie są „najlepiej zorganizowaną i najdonioślejszą w wynikach artystycznych imprezą propagandową, jaka dotychczas miała miejsce w Polsce".

Godną też zaznaczenia są zainicjowane przez Towarzystwo koncerty zamienne laureatów szkół muzycznych różnych państw, by umożliwić zdolniejszym jednostkom występy poza granicami własnego kraju. Na tych koncertach usłyszano laureatów z Pragi, Budapesztu, Moskwy, i Rygi, nasi zaś laureaci również produkowali się w tych miastach.

W grudniu 1932 r. nastąpiły wielkie zmiany we władzach Towarzystwa: po ustąpieniu wieloletniego prezesa ks. Czetwertyńskiego na czele Towarzystwa stanął wice-minister spraw wewnętrznych Władysław Korsak; również uległ zmianom skład osobowy Komitetu Towarzystwa.

Największemi chlubami Towarzystwa są jego wydawnictwa i zbiory. W katalogu dzieł wydanych figurują książki oraz nuty z utworami Moniuszki, Karłowicza, Chopina, Stolpego i innych. Bibljoteka i zbiory muzealne Towarzystwa są nieocenioną skarbnicą dla badaczy muzyki polskiej.

Główną podwaliną zbiorów były bibljoteki niemal całkowite, pochodzące z darów: Marji z hr. Nesselrode Muchanow, żony pierwszego prezesa Towarzystwa, Tomasza le Brun, redaktora „Gazety muzycznej" z 1865/6 r., Gabrjela Różnieckiego, firm wydawniczych Gebethner i Wolff, Sennewalda i Hoesicka oraz zaofiarowane zbiory Józefa Sikorskiego, redaktora „Ruchu muzycznego", Lessla, Adama Minchejmera, J. Rozencweiga i innych. Towarzystwo jest w posiadaniu prac Dobrzyńskiego, Damsego, Kurpińskiego, Kamieńskiego, Stefaniego, Noskowskiego, pamiątek po Chopinie i Moniuszce. Bibliotekarzami byli w ostatnich czasach: F. Konopasek (1920—1924), następnie do 1933 r. F. Starczewski, a obecnie A. Chromiński. Należy żałować, że Towarzystwo nie posiada odpowiedniego lokalu i pomieszczenia, dającego możność studjów poważnych, do czego potrzebne jest skupienie, inaczej bowiem praca muzykologiczna jest nie do pomyślenia. Należy też życzyć, aby bogate zbiory Towarzystwa, a w szczególności jego bibljoteka były bardziej dostępne dla muzyków, oraz osób. pracujących naukowo. Rzecz inna, że odpowiednie rozlokowanie zbiorów wymaga wkładu poważnych funduszów, które mogą dać tylko bardzo znaczne subsydja.

SPRAWOZDANIA

Z WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI POLSKIEJ

1. Pieśń solowa

Zmaganie słowa z tonem, tekstu z muzyką—problem, określający dzieje całej europejskiej muzyki wokalnej[1]) — tworzy zasadnicze fazy również w dziejach pieśni 19. i 20. wieku. Jej główne kierunki przechodzi też polska pieśń, przedstawiona w ostatnich wydawnictwach, tworząc odbicie zasadniczych dążeń pieśni zachodnio-europejskiej. (Pomijam tu pieśniarską twórczość Szymanowskiego, będącą osobnem zagadnieniem z zakresu krytyki stylu). Oto główne etapy pieśni 19. i 20. wieku: pierwszy — to Schubert — Schumann, których dziedzictwo obejmuje Brahms. Pieśń tego typu, właściwa „pieśń“, jest lirycznym obrazkiem nastrojowym, miniaturą; forma jest zwrotkowa, oznacza więc — przy wzorowej deklamacji i wnikaniu w treść poezji—zdecydowaną przewagę muzyki; akompanjament maluje tło, będąc czynnikiem podporządkowanym śpiewowi.

Tej intymnej, „domowej“ muzyce przeciwstawia się pieśń koncertowa w twórczości swego pierwszego reprezentanta, Wolfa. Zamiast lirycznej intymności zaznacza się tu w większej mierze, niż u Schuberta, dążenie do dramatycznej charakterystyki; w parze z tem idzie bardziej decydująca, niż w poprzednim typie, rola tekstu. Nie zarzucając w zasadzie formy zwrotkowej, traktuje Wolf fortepian, jako czynnik równorzędny z śpiewem; akompanjament bierze udział w motywicznem ukształtowaniu, służąc zwłaszcza ilustrowaniu tekstu. Zwartość formy powstaje przez równowagę między motywicznym, współtworzącym partem fortepianowym, a melodją wokalną, najsubtelniej deklamującą, a jednak nie zatracającą linji.

Większem jeszcze przeciwieństwem pieśni Brahmsa jest pieśń Liszta o zupełnie rozluźnionej formie; swobodnem, rapsodycznem ukształtowaniem kieruje liryczna deklamacja tekstu, który jest więc czynnikiem decydującym, panującym.

W zasadzie tak samo traktuje głos Debussy, tworząc linję śpiewu przedewszystkiem z deklamacji; głos staje się głównie recytujący. Debussy osiąga jednak zwartość formy przez part fortepianowy, który wraca po kontrastującej części do mniej lub więcej zmienionego pierwszego tematu: zasada formy trzyczęściowej.

---

[1]) W najgrubszych linjach perspektywy historycznej ukazuje się naprzemian przewaga jednego czynnika, to znów zwycięstwo drugiego: po chorale gregorjańskim, zrodzonym ze słowa, oznacza epoka polifonji à cappella zwycięstwo muzyki (zapoczątkowane już w jubilacjach chorału); po przewadze słowa w dramacie muz. 17 w. następuje — Bach.

Te główne kierunki rozwijają się potem i mieszają z sobą. Powagnerowska pieśń niemiecka otrzymuje coraz bardziej skomplikowaną fakturę: intensywna chromatyka w harmonice, przeładowanie partu fortepianowego, przeobrażenie śpiewu, pozostającego w służbie słowa, w deklamowaną „prozę"—to momenty, które wskazując na zanikanie sił żywotnych w tej pieśni, wywołać musiały reakcję. Protest przeciw tej powagnerowskiej pieśni poszedł dwiema drogami: jedna — to zwrot do prostoty folkloru (już Mahler), zjawisko tak częste w historji, gdy w muzyce artystycznej własne jej źródła grożą wyschnięciem. Druga droga — to zupełne zwycięstwo muzyki nad tekstem; staje się on tylko podnietą dla powstania czystej absolutnej muzyki, która nie dba już o łączność z słowem w każdym momencie i odrzuca drobiazgową, pedantyczną deklamację romantyzmu. Ton wyzwala się z więzów, które mu narzuciło słowo, zdobywając wszystkie możliwości, jakiemi rozporządzała muzyka instrumentalna (n. p. passacaglia w cyklu Hindemitha „Marienleben)".

Wymienione główne kierunki łatwo również stwierdzić w polskiej pieśni, przedstawionej w ostatnich wydawnictwach. Liryczną pieśń reprezentują „4 Pieśni" Witolda Maliszewskiego (nawiązujące wprost do Schuberta). Nastrojowe liryki — ten sam więc typ, mimo innej techniki harmonicznej — daje wybitny talent pieśniarski Czesława Marka w „5 Pieśniach". Zasadniczo w tym samym kierunku idą dążenia Eugenjusza Pankiewicza († 1898) i Henryka Cylkowa. Zupełnie rozwinięty typ pieśni koncertowej natomiast przedstawił Jerzy Lefeld w „4 Pieśniach". Elementy pieśni Debussy'ego (part fortepianowy, recytujący śpiew) włącza do intymnej pieśni lirycznej Piotr Perkowski. Do folkloru sięga Czesław Marek, przetwarzając w cyklu „Na wsi" autentyczne pieśni ludowe w pełnowartościowe dzieło artystyczne [2]). Natomiast „Pieśni zielone" Tadeusza Szeligowskiego posługują się tylko tekstem ludowym, dążąc do stworzenia atmosfery prymitywu w współczesnym języku muzycznym. Dla słów Kasprowicza w stylu ludowej ballady nie znalazł odpowiedniej szaty muzycznej Jan Maklakiewicz w „Pieśni o burmistrzance", posługując się językiem — Puccini'ego (!). Ostatni etap pieśni ma w polskiej twórczości narazie jednego tylko reprezentanta: Kantata op. 14 Józefa Kofflera jest dziełem, którego poszczególne części są formami muzyki instrumentalnej; głos ludzki jest jednym z czterech równouprawnionych instrumentów.

Witold Maliszewski: Cztery pieśni, śpiew i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933 [3]).

Liryka miłosna, obrazki przyrody, subjektywne nastroje Puszkina i Żukowskiego skierowały fantazję kompozytora w tych młodzieńczych pieśniach, powstałych w latach 1902 i 1904,—w kierunku typowo-schubertowskiej pieśni, tak odpowiadającym, jak się okazuje, bogatemu talentowi lirycznemu Maliszewskiego. W formę zwrotkową zamknął więc kompozytor płynną i śpiewną linję wokalną, dając wraz z ładnie wypracowanym akompanjamentem i harmoniką, nie wykraczającą dzięki oszczędności w stosowaniu chromatyki i enharmoniki poza ramy schubertowskiej pieśni,—jednolite w stylu liryki. (Nie grożą tej jednolitości „rusycyzmy" [str. 7. „Na niebie gwiazdookiem", str. 13, „więc wonna i kochana"], pozostające zapewne w związku

---

[2]) Poz. też sprawozdania nutowe w nr. 17 — 18 „Kwartalnika Muzycznego"

[3]) Kolejnością sprawozdań kieruje przynależność do poszczególnych typów pieśni.

z odbytemi w tym czasie studjami u Rimski-Korsakowa). Nie znając oryginalnych tekstów, trudno ocenić deklamację: w tłumaczeniu wynikły fałszywe akcenty (str. 4 „zginęło jak wiosenny kwiat", str. 13 „czéremsze").

Całość jest miłym nabytkiem pieśniarskiego repertuaru.

Czesław Marek: Pięć pieśni na głos i fortepian (1911, 1913). Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Marek jest prawdziwym pieśniarzem: płynność, z jaką twórca śpiewa te melodje, stawia go w rzędzie wybitnych kompozytorów pieśni. Forma „5 Pieśni" Marka jest zwrotkowa (przy modyfikacji zwrotek, uwarunkowanej tekstem); moment dramatyczny nie dochodzi w tej liryce do głosu.

Harmonika tych pieśni z lat 1911 i 1913 stoi pod znakiem późnego romantyzmu. Interesujące są kadencje: w pierwszej pieśni, „Pójdź, podaj mi dłoń", przed kwart-sekstowym akordem neapolitańskim z A dur słyszymy akord napięcia ku niemu (z enharmoniczną zamianą pisowni: e ges b d ku f b d); następujące potem współbrzmienia przejściowe (e g b d-es g b-des es g h), pozornie akordy o tercjowej strukturze z As dur, rozszerzają w ten sposób znacznie zakres tonacji A dur; w połączeniu dwu ostatnich akordów c e gis b-a cis e zachodzi typowa dla późnego romantyzmu chwiejność w ujęciu: krok basu każe rozumieć to następstwo jako pokrewieństwo tercjowe, napięcie nuty charakterystycznej sprawia jednak, że równocześnie zaznacza się jeszcze wyraźny stosunek dominantowy: c e gis b jest D z równoczesną alteracją kwinty w górę i w dół (e gis b his). W drugiej pieśni „Narcyzy", którą cechuje rozszerzenie zakresu tonacji przez wykorzystanie enharmonicznych sosunków między akordami i technika wielokrotnych opóźnień i alteracyj, kadencję tworzy następstwo D—T, z parentezą septymowego akordu neapol. i jego dominanty; równocześnie z rozwiązaniem opóźnień nad D wstępują inne tony napięcia, powodując przymglenie przebiegu harmonicznego. W pozostałych pieśniach tego cyklu (1913) ulega Marek silnemu wpływowi Griega. Typowo-griegowskie są w „Pieśni z baśni rycerskiej" sumy eliptycznych trójdźwięków, swobodne traktowanie wielkiej septymy, użycie trójdźwięku zwiększon go, rytm. W „Powrocie wiosny", poza reminiscencją naczelnego motywu griegowskiej „verschwiegene Nachtigall" op. 48/4 (—w poezji Heine'go u Marka też mowa o słowiku—), widać wpływ Griega w pojawieniu się akordów pentatonicznych, w kwintach równoległych, w doczepianiu seksty małej lub wielkiej do trójdźwięku, w sumie eliptycznej subdominanty i miksolidyjskiej dominanty w kadencji, i w zakończeniu jej eliptyczną toniką. Ile jednak przytem indywidualnej subtelności w spowodowanej tekstem augmentacji trzeciej zwrotki tej pieśni! Tę zmianę pogodnego charakteru w 3. zwrotce przygotowują już swobodnie traktowane dysonanse (doczepianie seksty do trójdźwięków) w łączniku między 2. a 3. zwrotką. Również w „Pieśni dziewczęcia" zaznacza się wpływ Griega (dudy, traktowanie dysonansu).

Całość cechuje bogata, a przytem szczera i szlachetna inwencja, przedewszystkiem melodyczna; połączenie jej z doskonałą znajomością technicznych środków i możliwości głosu ludzkiego czyni z „5 Pieśni" Marka cykl, któremu należne jest poczesne miejsce w dziejach pieśni polskiej.

Eugenjusz Pankiewicz: Pieśni. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1929.

Nie wszystkie z 6 pieśni mają równą wartość; niezawsze szczęśliwy dobór tekstów stanął może na przeszkodzie rozwinięciu sił twórczych przedwcześnie zmarłego kompozytora. Najlepsza w tym cyklu jest „Kołysanka": elementy pentatoniczne,

(zaznaczające się już w wstępie pianistycznego, a jednak nie przeładowanego akompanjamentu), trafnie oddają charakter kołysanki.

Pozatem jednak—muzyka „przestarzała".

Henryk Cylkow: Trzy pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu do słów Adama Mickiewicza, op. 17. Gebethner i Wolff, Warszawa s. a.

Henryk Cylkow: Sześć pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu do słów Tadeusza Kończyca, op. 22. Gebethner i Wolff, Warszawa s. a.

W cyklu do słów Mickiewicza nie zawsze da się śledzić w parze z wartościowem dążeniem do uwspółcześnienia języka — ów czynnik irracjonalny, który odczuwa się jako napięcie twórcze; nazbyt często zauważa się po pierwszym pomyśle mechaniczne jego opracowanie, nie wnoszące istotnego rozwoju, nie idące za wewnętrzną koniecznością. I tak „Burza" nie przekonywa ciągłemi biegnikami gamowemi; pragnienie kontrastującej myśli w małej tylko mierze zaspakaja coda (molto meno). Mikstury septymowych akordów nad nutą pedałową w wstępie „Polały się łzy" są dobrym pomysłem dla stworzeniu nastroju, mało jednak interesują, gdy stosowane są od początku do końca pieśni. Najlepsze jest w tym cyklu wypracowanie „Strzelca". Forma zwrotkowa dodaje na początku 2. zwrotki (podobnie, jak w „Burzy") głos do partu fortepianowego, rozpoczynającego 1. zwrotkę solo, bez śpiewu. Tonacją „Strzelca" jest g moll (przy braku przykluczowych znaków); harmonikę cechują kwinty równoległe, wynikające z podwójnych opóźnień, akordy kwintowe, powtarzane w sekwencji, mikstury trytonowe nad figurowaną nutą pedałową. Niedokładna ortografja niepotrzebnie utrudnia orjentację (n. p. na str. 11 pod „poglądał" cis basu czytać należy jako des, podobnie, jak w „Burzy" kwart-sekstowy akord neap. z c moll musi być as des f, a nie as cis f, możliwe tylko w ściśle linearnej kompozycji).

Pieśni do słów Kończyca stoją znacznie wyżej; dla tych liryk znalazł Cylkow bardziej odpowiednią szatę muzyczną. Harmonika, która miejscami opuszcza już zupełnie teren tonalności, przekonywa linją basu; trytonowy stosunek akordów („Te kwiaty", „Ty tylko jedna"), oscylacja między D^7 a enharmoniczną jej przemianą na akord kwint-sekstowy zwiększony („Powiędły bzy"), sumy akordów („Jaśminy", „Tulipany"), opóźnienia (Ktoś idzie zwolna") — to czynniki, które podważają władzę tonalności, a miejscami niszczą zupełnie („Te kwiaty", „Powiędły bzy"; w „Jaśminach" ma des 7 charakter akordu centralnego).

Linja wokalna, nie nadużywając chromatyki, jest śpiewna i nie popada w recytację.

Całość jest wielkim krokiem naprzód w stosunku do poprzedniego cyklu.

Jerzy Lefeld: Cztery pieśni na głos i fortepian, op. 4. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Pieśń koncertowa znalazła w Lefeldzie pełnowartościowego reprezentanta polskiego. Już sam dobór tekstów (Rabindranath-Tagore, Tetmajer, Brzozowski, Staff) mówi w tym typie pieśni wiele o kompozytorze; Lefeld wyczuwa z ogromną subtelnością charakter wartościowych tekstów, umiejąc zawsze uchwycić właściwy ich nastrój. To też w „4 Pieśniach" widać szczere natchnienie, choć wyrażone środkami romantyzmu. Nie jest to blada, bezduszna kopja epigonistyczna, lecz dzieło prawdziwego talentu.

Z roli tekstu w pieśni koncertowej wynika wzorowa deklamacja; part fortepianowy, pisany z świetną znajomością instrumentu jest czynnikiem równorzędnym z fortepianem, a nawet ma nad nim przewagę, gdy kompozytor powierza pianiście

temat przy bardziej recytatywnym śpiewie. Formę zwrotkową zastępuje symfonicznie ukształtowana forma 3-częściowa, w której część środkowa zbliża się do przetworzenia sonatowego: czynnik formy, którego możliwości nie zostały jeszcze zgoła wyczerpane dla pieśni. Doskonale przeprowadzona linja rozwoju takiej forny czyni z tego cyklu cenny nabytek polskiej pieśni.

Piotr Perkowski: Uty japońskie, śpiew i fortepian, op. 4, Nr. 3 i 4. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1933.

Piotr Perkowski: Dwie pieśni, śpiew i fortepian, op. 14. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1933.

Melodyka wokalna „uty" nr, 3 posługuje się w pierwszym odcinku pentatoniką g a h d e, z opuszczeniem tonu d; przebieg melodyczny (kończenie fraz tonem a i ciągłe opadanie ku niemu) potwierdza Riemannowską teorję tonu centralnego w pentatonice anhemitonicznej. Rysunek linji wokalnej w środkowym, króciutkim odcinku tworzy się z transpozycji tej defektywnej pentatoniki do c de-a, poczem następuje powrót do pierwszego odcinka. Melodyka urywana, o krótkim oddechu, wskazuje na bliskość Debussy'ego, oczywistą w pianistycznem ukształtowaniu partu fortepianowego, (przypominającego swą fakturą wiele miejsc w „Feux d'Artifice"). Harmonika rozpina w szerokich arpeggiach nad całą klawiaturą przy podniesionym pedale wielodźwięki „szmerowe"; przy oznaczonej pedalizacji otrzymuje najniższy ton każdego takiego wielodźwięku — charakter fundamentu. W roli takich fundamentów występują w tej ucie ustawicznie tylko tony g, c, e, a. Tylko w środkowym odcinku (4-taktowym) głos wokalny (transponowana pentatonika) spoczywa na dwu akordach fortepianu w długich nutach. Ostateczną kadencję tworzy następstwo współbrzmienia wszystkich tonów defektywnej pentatoniki g a h e i eliptycznego trójdźwięku, opartego na centralnym tonie pentatoniki (a — e). Dając pianiście pole do popisu, stwarza przytem uta nr. 3 dzięki tym nad wyraz skromnym, nie zróżniczkowanym środkom harmonicznym i urywanej, zgoła nie rozwiniętej melodyce pentat.—nastrojową atmosferę egzotycznego prymitywu.

Charakterystyczne cechy melodyki pentat., a to: małą tercję i wielką sekundę, słyszymy zaraz na wstępie również czwartej uty, posiadającej jednak wyraźną tonację f moll: seksta dorycka i kwarta lidyjska, zaraz potem wstępujące, użyte są w roli elementów konstruktywnych (a nie „pienów"). Szeroki łuk linji wokalnej w 4. ucie nadaje jej zupełnie inny charakter; jej egzotyzm wywołują doryzmy i lidyzmy, niemniej, niż metrum pięcio-częściowe $\binom{5}{4}$, w którem tak naturalnie mieści się tu rytmiczny przebieg melodji. W akompanjamencie, o wiele mniej samodzielnym, niż w 3. ucie, tworzącym tylko tło, doznaje egzotyzm podkreślenia przez nutę pedałową i cechy tonalne, przejęte z wokalnego głosu. (Przysługę oddałyby tu wykonawcom akcydencje „ostrzegawcze"). W kadencji ostatnim akordem jest współbrzmienie seksty doryckiej i kwarty lidyjskiej nad toniczną nutą pedałową. Ukształtowanie formalne takie same, jak w 3. ucie: skrajne ustępy przedziela środkowy, krótki odcinek, odmiennie ukształtowany.

Całość, wolna od taniej, „salonowej" egzotyki, interesuje sposobem podejścia do niej, świadcząc o poważnych dążeniach kompozytora.

W „2 Pieśniach" przedstawia Perkowski intymną, nastrojową pieśń liryczną, która z śpiewną melodyką miesza jednak czynnik recytatywny (przejęty od Debussy'ego): w środkowym odcinku „Pokłonu", a jeszcze wyraźniej w „Kochance" („Choć ciemno będzie") deklamuje Perkowski zupełnie swobodnie; w „Pokłonie" zwartość formy tworzy powrót do nastrojowego pierwszego tematu, podobnie, jak w „Ko-

chance", gdzie po dłuższym, typowym recytatywie następuje powrót do początkowej myśli.

Part fortepianowy w „Pokłonie" jest jednak, w przeciwieństwie do pieśni Debussy'ego, — akompanjamentem; natomiast w „Kochance", której linja wokalna w większym stopniu posługuje się recytatywem (nietylko w środkowym odcinku), jest fortepian (w skrajnych partjach pieśni) motywiczny, służąc zwartości formy.

Harmonikę otacza atmosfera impresjonizmu: akordy nonowe, II^{13}, jako niewłaściwa dominanta dominanty (Grieg), D^6_5, D z kwart-sekstową nadbudową (bez rozwiązania), dodana seksta (rozwiązana lub nie), tercjowe pokrewieństwo, użyte dla „absolutnego brzmienia", (a nie w roli, określającej przebieg harmoniczny) — to jej cechy w „Pokłonie"; w „Kochance" pojawiają się ponadto mikstury, doczepianie sekund (nietylko sekst) do konstruktywnych tonów akordu, wielodźwięki o charakterze „plam" (n. p. II^{13}, użyty nie funkcyjnie, lecz przejściowo: Debussy), paralelizm septymowych akordów. Ciekawy jest przebieg tonalny „Pokłonu": wracając do myśli początkowej, — zasada formy 3-częściowej—nie dba jednak Perkowski o jedność tonacji; po f moll przechodzi „Pokłon" do środkowego, recytatywnego odcinka w es moll (dominanta b, jako głos leż), poczem odbywa się powrót do pierwszego tematu, teraz jednak już w tonacji Des dur, (której tonika wogóle nie występuje), Po rozpoczęciu kadencji akordami II^{13} — D^6_4 (bez rozwiązania) kończą pieśń trójdźwięki tercjowo pokrewne, li tylko jako efekt barwny użyte (es+, ges+, es+, c+). W „Kochance" natomiast As dur panuje od początku do końca; kadencję plagalną kończy T z dodaną sekstą. Współbrzmienie po kadencji, ostatnie w utworze, jest „plamą".

Obie pieśni, dzieło szczerego talentu, przekonywują jednolitością nastroju, dając zarazem interesującą odmianę pieśni lirycznej.

Czesław Marek: „Na wsi" (polskie pieśni ludowe) na śpiew i orkiestrę kameralną (1929), wyciąg fortepianowy, układ na głos wysoki. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1933.

Opracowanie folkloru, jeden z głównych problemów współczesnej twórczości, wymaga od kompozytora przedewszystkiem owego nieuchwytnego wyczucia charakteru tych melodyj, ich immanentnych napięć wewnętrznych i energij, które opierają się jakimkolwiek apriorycznym systemom. Najtrudniejszym, a zarazem najważniejszym czynnikiem w takiem opracowaniu jest niewątpliwie harmonika, która uchwycić musi wertykalne „promieniowanie" pieśni ludowej. Założeniem i nieodzownym warunkiem jest zdolność intuicyjnego wniknięcia wgłąb folkloru, wczucie się w jego ducha, które dyktować muszą środki, jakiemi się kompozytor posługuje; bez zastrzeżeń przyznać to należy cyklowi „Na wsi".

Najbardziej charakterystycznym momentem stylu w harmonice tego cyklu jest *doczepianie sekund* (małych lub wielkich) do tonów akordu: dysonanse te nie niszczą szkieletu funkcyjnego, będącego podstawą obranych przez Marka piosenek, równocześnie zaś tworzą swoistą atmosferę prymitywu.

Dawne formy akordowe, trójdźwięki i akordy septymowe, tworzą w tem otoczeniu *czynnik archaizujący:* w tym charakterze stosuje je Marek w „Powrocie" (ostatnia zwrotka: „Król Sobieski") i w 3. zwrotce „Zmiany" („Straciłem ja dukat": tu w połączeniu z unikaniem akordów trjady harmonicznej, wytwarzającem atmosferę chwiejność funkcyjnej; u Marka słyszymy w tem miejscu: $III — II^7 — III — VII^7 — I^6 — II^6 — VI — III^6 — II — I^6$).

Ważną rolę powierzył Marek w cyklu „Na wsi" rzecz jasna *„dudom"*, podwójnej nucie pedałowej. Wzbogacenie jej i urozmaicenie powstaje w rozwoju danej

pieśni przez doczepianie małej sekundy pod kwintą (n. p. w „Chmielu“ po nucie pedałowej c-g w 1. zwrotce, c-fis-g w drugiej, podobnie w „Zmianie“). Trafnie oddaje pasterski nastrój głos leżący w 1. zwrotce „Pasterza“

Łączenie akordów jest w zasadzie funkcyjne; wyjątkowo tylko pojawia się paralelizm trójdźwięków, dając jakby jeden głos wyższego rzędu („Zmiana“, 2. zwrotka). — Bardzo dobrze maluje sielskie tło ukośne brzmienie w 1. zwrotce „Chmiela“ (ściągnięte potem w równoczesność). Faktura całego cyklu jest wybitnie homofoniczna; jedynie w 1. zwrotce „Kasi“ zaznacza się moment linearny, gdy śpiewowi towarzyszą dwa głosy instrumentalne: tarcia dysonansowe między śpiewem a akompanjamentem wynikają z linearnych napięć, uwidocznionych w ortografji (n. p. współbrzmienia ges-cis, jako napięcie ku f-d, i i.).

Tonalna szata cyklu „Na wsi“ nie gwałci nigdy melodji, stwarzając dzięki trafnemu stosowaniu tonalnych cech naszego folkloru (kwarta lid., seksta dor., septyma eol., septyma miksol.) — doskonałe tła dla każdej piosenki: Cantus firmi o pewnej chwiejności tonalnej (ze stanowiska dur-moll) doznają odpowiedniego podkreślenia w harmonice (n. p. „Pasterz“, lub „Niedola“ należące do najlepszych w cyklu).

Forma każdej pieśni posiada dobrze przeprowadzoną linję, którą osiąga Marek *techniką warjacyjną:* pierwsza zwrotka pieśni jest tematem, dalsze (bez transpozycji melodji) następują jako potęgujące warjacje. „Majstersztykiem“ jest pod tym względem ostatnia pieśń cyklu „Kasia“, rozwijająca z pierwszej zwrotki dziewięć sukcesywnie rosnących zwrotek, aż do najwyższego punktu stopniowania; jest nim stretta (Vivo) ostatniej, dziewiątej zwrotki, (rozszerzonej przez powtarzanie odcinków tematu,) dochodząca w poco a poco animato do Piu vivo, będącego typowem dla zakończenia zboczeniem do subdominanty. Trudno nie wspomnieć tu, również o „Powrocie“, w którym osiąga kompozytor stopniowanie przez trzygłosową imitację w 3. zwrotce (pomiędzy dwoma głosami instrum. i śpiewem), przechodzącej do ostatniej, czwartej, z jej uroczyście archaizującą harmoniką („Król Sobieski, wielki pan“).

Cykl „Na wsi“ należy do poważnych wydarzeń w twórczości polskiej ostatnich lat; z nazwiskiem jego twórcy łączyć się musi na podstawie pieknej linji jego dotychczasowej pracy — wielkie nadzieje.

T a d e u s z S z e l i g o w s k i: Pieśni zielone, słowa według oryginalnego tekstu ludowego, opracował Roman Brandstaetter. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1931.

Muzyka Szeligowskiego do tekstów ludowych przezwyciężyła już romantyzm. Dla stworzenia atmosfery prymitywu sięga kompozytor chętnie do tonalnych systemów folkloru: melodyka „Chmiela“ opiera się więc na pentatonice anhemitonicznej, jej charakterystyczne cechy melodyczne dochodzą pozatem do głosu w parcie fortepianowym „Lilij“ (str. 5); w tonacji frygijskiej (transponowanej do gis) utrzymany jest początek „Lilij“, „W olszynie“ ma tonację eolską i dorycką od fis, bez śladu nuty charakterystycznej.

W parcie fortepianowym wiele momentów trafnie podkreśla atmosferę prymitywu; wymienić tu należy przedewszystkiem ograniczenie do dwu głosów polifonicznych (początek „Lilij“, „Dęby“), tworzące jakby jakieś rudymenty polifonji w stylu ludowym.

Harmonika porzuca tonalność dur-moll, sięgając do zacierających ją sum akordowych („Lilje“), do omijania kadencyj dominantowych, do współbrzmień „szmerowych“.—Żałować się musi, że tak współcześnie myślący talent nie wszędzie uniknął

pewnego — aby się tak wyrazić — niedbalstwa w fakturze, za jakie uważać się musi n. p. zużyte, oklepane sekwencje „rozalje" („Lilje"), lub czasem niezbyt staranne i pomysłowe pod względem pianistycznym wypracowanie partu fortepianowego (n. p. „Chmiel"). — Za najlepszą w cyklu uważać można sielankę „W olszynie": melodja (fis eolska i dorycka) spoczywa na podwójnej nucie pedałowej g-d; wdzięczną linję wokalną trafnie zarówno w harmonice, jak i pianistycznej fakturze,—podmalowuje akompanjament. Dowcipne stopniowanie w zakończeniu piosenki zapewnia jej niezawodny efekt.

Jan Maklakiewicz: Pieśń o burmistrzance, słowa Jana Kasprowicza Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1930.

Muzyczna szata dla ballady Kasprowicza musi oddychać atmosferą przedewszystkiem polską: pomysł ukształtowania tej pieśni środkami harmonicznemi Puccini'ego, oparty na fałszywem z gruntu założeniu, mógł dać w wyniku jeno dziwoląg stylistyczny.

Szkoda, że zdolny skądinąd kompozytor opublikował ten utwór.

Józef Koffler: „Miłość". Kantata na głos, klarnet, altówkę i wiolonczelę (13. Rozdz. 1. listu św. Pawła do Koryntjan). Universal-Edition, Wiedeń, — Nowy Jork 1932.

Zupełnie nowe położenie pieśni: głos jest jednym z instrumentów polifonicznej faktury cyklicznego dzieła o formach muzyki instrumentalnej. Poszczególne części kantaty tworzą: I. temat z warjacjami, II. passacaglia, III. fughetta, IV. epilog. (Nazwy te nie są w wydaniu podane). Pisane w technice 12-tonowej, opierają się wszystkie części kantaty na jednym szeregu podstawowym: c as g f e dis fis d cis a ais h; każdy ton w przebiegu kantaty sprowadza się do tego szeregu (w całej podanej postaci, lub w fragmentach, albo w jednej z zmian, wynikających z transpozycji szeregu, z inwersji jego interwatów, z „raka", lub wreszcie z kombinacji tych zmian n. p. „rak" transponowany, inwersja raka).

Temat warjacyj poprzedza instrumentalny wstęp 3-głosowy, rozdzielający w imitacjach tony szeregu podstawowego między poszczególne instrumenty, sukcesywnie lub symultatywnie. Pierwsze cztery takty wstępu wyczerpują w ten sposób 12 tonów szeregu, od 5. taktu rozwija się dalszy ciąg z ułamków szeregu w „zwierciadłowych" i „raczych" przekształceniach jego transpozycyj. Temat (litera A przynosi w wiolonczeli cały 12-tonowy szereg (t. 13 — 16), po nim w tym samym głosie następuje „rak" (t. 16 — 19), wreszcie transpozycja szeregu w ruchu prostym od f. Linję śpiewu, wstępującą po 1½ taktach wiolonczeli tworzy również szereg 12-tonowy i jego „rak": powstaje jakby kanon (przy różnej zupełnie rytmice i różnem metrycznem położeniu tonów). Równocześnie klarnet i altówka najpierw przynoszą symultatywny 4-tonowy fragment „raka" i jego transpozycji o kwartę w górę, oraz pierwsze cztery tony szeregu (bez zmiany), poczem następuje w altówce (t. 17 — 18) „rak" pierwszych 6-ciu tonów szeregu, a w t. 18 — 19 fragment raka w klarnecie, przechodzącym w t. 20 — 21 do transpozycji początkowych 3 tonów szeregu. Dla lepszego zobrazowania techniki 12-tonowej podaję jeszczę analizę pierwszej instrumentalnej warjacji: klarnet: t. 23—25 szereg podst. w ruchu prostym, t. 26 — 31 „rak"; altówka: t. 23 — 24 czterotonowy fragment „raka", t. 24 — 28 szereg podst. w ruchu prostym; wiolonczela: po pauzach—początkowe tony szeregu (t. 25—28). Takty 29—31 przynoszą „raka", zozdzielonego między altówkę i wiolonczelę (durchbrochene Arbeit").

Technika 12-tonowa jest przez ciągłe zmiany *jednego* szeregu już w założeniu techniką warjacyjną; nic dziwnego, że stojące otworem bogactwo możliwości — małą ich próbkę wyżej widzieliśmy — kieruję fantazję kompozytora ku rozwinięciu z podst. szeregu — tematu i trzech warjacyj. Każda z nich posiada u Kofflera jasno skrystalizowany, odrębny charakter. Cała część kantaty ma doskonale zaokrągloną formę przez powrót w 3. warjacji do tempa tematu: Adagio, wstęp i temat; Vivace, 1. warjacja; Un poco mosso, 2. warjacja; Tempo primo, 3. warjacja.

Temat *passacaglii* jest utworzony z tego samego szeregu podstawowego. Pierwsze 4 warjacje rozwijają nad dosłownie powtarzanym tematem bogate możliwości techniki 12-ton, osiągając doskonale potęgowane sploty polifoniczne przez „durchbrochene Arbeit". T. 33 — 35 jest łącznikiem między 4. a 5. warjacją, który, transponując początek tematu, każe równocześnie z pierwszym jego taktem w klarnecie, grać drugi takt altówce (głos śpiewa transpozycję raka). 5. warjacja passacaglii opiera się znów na pierwotnej postaci tematu, nie podanej już jednak przez jeden głos, lecz rozdzielonej między altówkę i wiolonczelę

Temat *fughetty* wyprzedzają 3 akordy, wynikłe z równoczesnego brzmienia fragmentów szeregu podst. (przy „raku" jednego fragmentu). Doskonały, wyrazisty temat (klarnet) posługuje się szeregiem podst. transponowanym (o ½ tonu w górę) i „rakiem" tej samej transpozycji; (równocześnie z tematem — pizzicata altówki i wiolonczeli). „Odpowiedź" następuje w interwale zmniejszonej kwinty (transpozycja szeregu), kontrapunkt klarnetu pozostaje nadal w swej transpozycji szeregu (od cis). Trzecie wstąpienie tematu opiera się na pierwotnej postaci szeregu podst. całej kompozycji (od c); w takim stosunku wstąpień tematu odpada, oczywista, odróżnienie tematu i odpowiedzi. Po dwugłosowym epizodzie (altówka klarnet) — jeszcze raz temat (znów szereg podst. od c) w wiolonczeli. Równocześnie (litera E, tranquillo) wstępuje tu milczący dotąd w tej części dzieła głos wokalny („A miłość zginąć nie może"), wraz z kantyleną klarnetu (pp. dolcissimo), posługującą się fragmentem szeregu podstawowego, (a imitowaną w altówce). Wstępujący głos wokalny rozpoczyna upraszczanie żywej przedtem rytmiki tej części (tekst!); w miejsce tematu — z powodu jednego tylko jego przeprowadzenia nazwałem tę część „fughettą" — imitują teraz instrumenty tylko fragmenty szeregu podst. i jego transpozycyj, przechodząc wreszcie w prostą formę tematu warjacyjnego z I-ej części kantaty.

Niema potrzeby podawać po poprzednich analizach jeszcze transformacyj, jakim ulega szereg podstawowy w „*Epilogu*", nawiązującym również do tematu warjacyjnego z I-ej części dzieła.

Tyle technika; dość szczegółowe jej omówienie tłumaczy się mało jeszcze rozpowszechnioną znajomością tego warsztatu pracy, nie stosowanego przed Kofflerem w polskiej twórczości. Zarzut schematyczności, który po powyższej analizie nasunie się może czytelnikowi, odpiera zwycięsko partycja: przy żelaznej konsekwencji, z jaką kompozytor, doskonale znający „rzemiosło", przeprowadza szereg podstawowy (—nieliczne „swobody": „przekroczenie" dwu tonów szeregu [fughetta, t. 31 — 32], przestawienie kolejności tonów [epilog, t. 23]), — podziwia się u Kofflera głęboko przeżyte nastroje, malujące mistyczne tło dzieła (n. p. wstęp i temat warjacyj), czasem wręcz—mimo prawdopodobnego protestu twórcy!—„romantyczne" miejsca (n. p. kantylena klarnetu przy słowach „A miłość zginąć nie może"), — a obok tego jędrność i plastykę rytmiczną (np. 1 warjacja w I-ej części, temat fughetty), wraz z niezawodnem wyczuciem barw i możliwości kolorystycznych małego aparatu instrum.-wokalnego; nie są one jednak celem dla siebie, lecz służą głównie uwypukleniu linij, a ponad tem — idei dzieła.

Kantata Kofflera, utwór nietylko w technice, lecz przedewszystkiem w swej istocie naprawdę współczesny, wolny od „frazesów", przy doskonałem opanowaniu techniki pozbawionej wirtuozostwa, należy do najcenniejszych dzieł poważnego kompozytora [4] .

Dr. Jerzy Freiheiter

Kazimiera Treterowa: „Metodyka gry na fortepianie". Podręcznik pedagogiczny w zakresie kursów niższych. Część I. Kraków 1933. Str. 103. Wydawnictwo subwencjonowane przez Min. W. R. i O. P.

W krótkiej przedmowie do swej książki autorka stwierdza że, zdając sobie sprawę z ogromu trudności, jakie stoją przed niedoświadczonym pedagogiem — pianistą, pragnie w swym podręczniku oddać „...całe doświadczenie i rezultaty długoletniej pracy do użytku młodych adeptów na niwie pedagogicznej". Zapowiedź taką powitać należy z wielką radością szczególniej wobec zupełnego braku polskich dzieł z zakresu pedagogiki fortepianowej. Jako pierwszą zwiastunkę wypełnienia tej horendalnej luki—wypada książkę p. Treterowej powitać jaknajżyczliwiej, mimo, że wiele twierdzeń w jej „Metodyce" może wzbudzać zastrzeżenia, wiele spraw wydaje się być potraktowanych wręcz błędnie, a całość, ujęta dość chaotycznie, nie posiada cech „metodyki".

Pierwszem nieporozumieniem jest stosunek autorki do jej czytelników. Z kilku zwrotów możnaby wywnioskować, że zwraca się ona nietylko do niedoświadczonych pedagogów, ale i do osób, muzycznie słabo przygotowanych do swego zawodu. Tak więc np. na str. 41 tłumaczy p. Treterowa różnice rytmiczne między taktem na 3/4 i na 6/8, dalej (str. 101) podaje wielorakie znaczenia łuków w pisowni muzycznej. Z drugiej jednak strony pozostawia duże luki w dwuch dziedzinach, w których brak wiadomości zawsze najboleśniej daje się we znaki niedoświadczonym pedagogom, t. j. w dziedzinie ćwiczeń technicznych i repertuaru. Omawiając np. dość dokładnie ćwiczenia wstępne do pasażu (nb. z zupełnem pominięciem gamy i bezpośrednio po elementarnych wprawkach, na których opiera się układ ręki) autorka jasno stwierdza, że „...ćwiczeń na pokład nie podaję, gdyż ćwiczenia takie... nauczyciel powinien sam wedle potrzeby sobie improwizować" (str. 33). To samo dotyczy obszernego działu o ozdobnikach, gdzie autorka podaje dokładnie sposoby odczytywania skrótów muzycznych i znaków, określających grupet, arpeggio, mordent i t. p., natomiast nie podaje technicznych sposobów, któreby doprowadziły do prawidłowego wykonania np. arpeggia, figury, spotykanej już w kompozycjach ogólnie bardzo łatwych, a sprawiającej uczniom zawsze wielkie trudności. Równie niekompletnie przedstawia się dziedzina repertuaru. Mimo wyraźnego zaznaczenia, że w książce swej p. Treterowa mówi przedewszystkiem o początkach nauki, autorka wymienia z tej rubryki jedynie szkołę na fortepian Jana Drozdowskiego, polecając pozatem bądź utwory małej wartości muzycznej o charakterze t. zw. „morceaux de salon", bądź też wymieniając w przykładach większe i bardzo już trudne formy muzyczne, jak sonaty Haydna i Mozarta lub inwencje Bacha. Mamy jednak nadzieję, że zapo-

---

[4]) Ponieważ egzemplarze (litografowane), „Kantaty", niedostępne w handlu, otrzymać można jedynie od nakładców drogą pożyczki dla celów wykonawczych (pierwsze wykonanie: Haga, 22.XI. 1932), należałoby w nich przeprowadzić poprawę omyłek (przedewszystkiem w głosie wok.: passacaglia, t. 37, brak akcydencji przy as, a ponadto w dodanym „dla studjum" wyciągu fortep., gdzie omyłek drukarkich jest więcej np. passacaglia, t. 19 i i.).

wiedziany przez autorkę w II-ej (dotychczas jeszcze niewydanej) części jej książki program utworów wypełni pozostawione w części I-ej luki, uwzględniając jednocześnie nowszą literaturę dziecięcą.

Równie wiele zastrzeżeń wzbudza rozdział, zatytułowany „Rytmika“. Na samym jego wstępie czytamy ze zdumieniem, że „każdy instrument ma swoją indywidualną rytmikę“. Dopiero kilka wierszy poniżej dowiadujemy się, że autorka przez to rozumie jedynie odrębne ustosunkowanie się techniczne do zagadnień rytmiki. Trudno zgodzić się z metodą nauczania prawidłowego wykonywania nut punktowanych przez przeinaczanie formy rytmicznej i traktowanie np. ósemki z punktem i szesnastki, jako ósemki z dwoma punktami i trzydziestej drugiej (tenże sam sposób autorka wskazuje jako prawidłowe traktowanie acceleranda). Również budzi zastrzeżenia kwestja łączenia figur parzystych z trójkowemi: autorka nie podaje najprostszego i jedynie logicznego sposobu—rozbicia triolki na drobniejsze wartości i matematycznie dokładnego dostosowania do niej figury parzystej.

Natomiast wielką zasługą p. Treterowej jest położenie odpowiedniego nacisku na rozwój muzyczno-słuchowy ucznia. Zbyt wielu pedagogów i to niekoniecznie pedagogów niedoświadczonych, uważa tę dziedzinę za luksus, na który nie warto zwracać uwagi w pierwszych latach nauki, poświęcając je jedynie rozwojowi techniki i zapominając, że powstały w ten sposób niedorozwój duchowy nie da się nadrobić w ciągu kilku lat wyższych kursów.

Ostatni rozdział książki p. Treterowej p. t. „Frazowanie“ omawia obszernie ten dział. Autorka zaznacza w nim wyraźnie, że „...frazowanie rozpoczyna się zaraz, kiedy tylko uczeń jest w stanie powiązać kilka nut z sobą“. Również zwrócenie bacznej uwagi na dwa mechanizmy, z któremi pianista ma do czynienia, mechanizm fortepianu i mechanizm ręki, poparte szeregiem trafnych wskazówek co do układu ręki będzie z niewątpliwym pożytkiem dla pedagoga. Zresztą pożytkiem będzie dlań również przeczytanie i przedyskutowanie — choćby z samym sobą — całej omawianej książki.

Podręcznik p. Treterowej wydany jest starannie, zawiera w tekście liczne przykłady nutowe i ilustracje.

Jadwiga Boniecka

Fr. Brzeziński. Smetana. Nakładem księgarni muzycznej F. Grąbczewskiego. Str. 82. Warszawa, 1933.

Autor, „gorący od lat młodzieńczych wielbiciel Smetany“ dał w popularnym wykładzie zwięzłą biografję i krótką charakterystykę twórczości znakomitego czeskiego kompozytora. Nie siląc się na głębszą analizę jego poszczególnych dzieł, dał minimum wiadomości, które powinien posiadać o Smetanie czytelnik polski. Jednocześnie nie pominął faktów, charakteryzujących życie muzyczne Czech w dobie budzenia się ducha narodowego i powstawiania nowej sztuki narodowej. W końcu zaś słusznie wskazał, że dzieła Smetany ze względu na swą wartość winny znaleźć w Polsce znacznie szersze rozpowszechnienie, niż dotychczas.

Książka, napisana żywo i przystępnie, zasługuje na uwagę.

Z.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WILNO

Ruch muzyczny Wilna w bieżącym sezonie stoi pod znakiem samowystarczalności, gdyż wskutek niemożności udzielenia jakichkolwiek gwarancyj finansowych, sprowadzanie artystów z poza Wilna stało się prawie niemożliwe. Ma to swoje dobre i złe strony. Dobre, gdyż zainteresowanie publiczności spragnionej żywej muzyki, skupiło się na siłach miejscowych, złe, że Wilno odcięte zostało od europejskiego ruchu koncertowego. Radjo w tej mierze nie wystarcza, potrzeba bowiem bezpośredniego słuchania muzyki jest b. silna. I tak młodzież szkół wileńskich nie chce korzystać z czwartkowych koncertów Filharmonji Warszawskiej, twierdząc, że słuchanie przez radjo nie daje jej żadnej satysfakcji artystycznej!

Ostatecznie po pewnej beznadziejności ruchu muzycznego w jesieni, weszliśmy w styczniu w stadjum bardziej ożywione, a to wskutek uruchomienia koncertów symfonicznych. Opierają one swój byt na bezinteresownej pracy muzyków, rzecz w dzisiejszych czasach nietylko godna uwagi, ale i jaknajsilniejszego poparcia. Koncerty odbywają się co drugą niedzielę przy stale wzrastającem zainteresowaniu publiczności. Jako soliści wystąpili dotąd pp. Münz i Wiłkomirski, obydwaj artyści tędzy i wytrawni. Najbliższy koncert poświęcony będzie twórczości Karłowicza, człowieka ziemi tutejszej.

Jednym z żywych czynników życia muzycznego jest chór „Echo", wydatnie pracujący pod kier. p. Kalinowskiego, organisty katedralnego. W tym sezonie wykonano dwukrotnie oratorjum Haydna „Cztery pory roku", z pp. Hendrichówną i Ludwigiem w partjach solowych.

W październiku 1933 r. Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych uruchomiła Studjum Muzyczne, na które składają się wykłady specjalne i ogólne. Specjalne obejmują harmonję i orkiestrację nowoczesną, ogólne — literaturę muzyczną 19 wieku. Konferencje ilustrowane są płytami gramofonowemi. Z wykładów ogólnych korzysta również młodzież szkolna. W ten sposób Rada stara się z jednej strony o rozszerzanie wiedzy muzycznej o muzyce nowoczesnej, z drugiej — w sposób popularyzatorski obudzić większe zainteresowanie dla muzyki wogóle.

Na uwagę zasługują wieczory urządzane przez Stowarzyszenie Grona Profesorów U. S. B. odbywające się raz w miesiącu.

Towarzystwo Muzyki Współczesnej urządziło w tym roku jedną audycję poświęconą utworom muzyki współczesnej. Wykonano kilka utworów fortepianowych Tocha, Miaskowskiego, Michajłowa i in. (grała p. Wizun), kwartet Debussy'ego (wykonał kwartet im. Karłowicza) oraz koncert na klarnet T. Szeligowskiego (grał p. Czosnowski).

Kwartet im. Karłowicza występował kilkakrotnie z powodzeniem, zyskując poważną pozycję w muzyce wileńskiej.

Życie muzyczne Wilna byłoby o wiele ruchliwsze, gdyby mogło się oprzeć choć trochę o radjostację wileńską. Ostatnio skasowano niestety budżet muzyczny tut. stacji i w ten sposób odpadł jeden z czynników, który mógł dla muzyki wileńskiej stanowić niejaką podporę. Wilno w rezultacie pozbawione zostało własnego głosu.

t. s.

KATOWICE

Z początkiem bieżącego roku szkolnego powstała przy Towarzystwie Muzycznem w Katowicach stała orkiestra symfoniczna. Organizatorem i kierownikiem bieżącego sezonu jest dyrektor tutejszego Konserwatorjum Muzycznego Faustyn Kulczycki.

Pierwszym koncertem symfonicznym o programie: II-ga Symfonja Lefelda, Step Noskowskiego i koncert f-moll Chopina, dyrygował z zasłużonem powodzeniem F. Kulczycki. Solistą koncertu był Zbigniew Drzewiecki.

W drugim koncercie wystąpił jako solista Zbigniew Dymmek i wykonał koncert fortepianowy A-dur Liszta. Orkiestra akompaniowała bez dyrygenta. Pozatem wykonano septet Beethovena i symfonję B-dur Schuberta w nowem opracowaniu orkiestrowem prof. M. Cyrus Sobolewskiego, pod dyrekcją Z. Dymmka.

Trzeci koncert symfoniczny obejmował Noskowskiego Morskie Oko, Czajkowskiego symfonję IV-tą i tegoż kompozytora koncert skrzypcowy. Wykonawcą koncertu był Józef Muzyka. Dyrygował Zbigniew Dymmek.

Ponadto odbyły się w Katowicach dwa chopinowskie recitale fortepianowe: Stanisława Bielickiego i J. Turczyńskiego oraz recital A. Wielhorskiego.

Po kilku przedstawieniach opery warszawskiej, danych w Teatrze Polskim w Katowicach na jesieni u. r., występuje obecnie co tydzień opera krakowska pod dyrekcją B. Wallek-Wallewskiego. Soliści i chóry z Krakowa, orkiestra miejscowa. Repertuar obraca się w kole znanych i popularnych dzieł scenicznych.

Z inicjatywy kierowników Konserwatorjum i Instytutu Muzycznego została powołana do życia Rada Opiekuńcza audycyj muzycznych dla młodzieży szkolnej, w skład której weszli: Dr. Tadeusz Saloni, W.-Wojewoda Śląski jako prezes, Dr. Tadeusz Kupczyński Naczelnik Wydziału Oświecenia jako wiceprezes, jako członkowie: Dr. Adam Kocur prezydent m. Katowic, Dr. Spaltenstejn prezydent Miasta Król.-Huty, Faustyn Kulczycki Dyrektor Konserwatorjum, Stefan Stoiński Dyrektor Instytutu Muzycznego, Dr. Francić dyrektor gimn. państw. w Katowicach i Dr. Dobrowolski dyrektor gimn. państw. w Król.-Hucie. Rada Opiekuńcza urządza bezpłatnie dla młodzieży szkolnej 4 audycje muzyczne w miesiącu (2 w Katowicach i 2 w Krol.-Hucie). Udział biorą: orkiestra symfoniczna Towarzystwa Muzycznego w Katowicach pod dyrekcją F. Kulczyckiego, St. Stoińskiego i Zb. Dymmka, prelegenci: St. Stoiński, Dr. A. Mitscha i T. Prejzner, z dotychczasowych solistów: Józef Cetner (skrzypce), Elżbieta Jefimcowa (śpiew); współudział wziął też chór Ogniwo. Dotychczas programy obejmowały przedewszystkiem muzykę polską oraz słowiańską.

Brachocki Aleksander z Nowego Yorku, uczeń Stojowskiego i Paderewskiego, znany wirtouz i kompozytor został zaangażowany do konserwatorjum katowickiego w charakterze profesora gry fortepianowej i kompozycji.

BIELSKO

Z miejscową orkiestrą wykonał p. Z. Rund w Bielsku kilka utworów symfonicznych, jak Fibicha poemat symfoniczny „Pod Wieczór“ i swoją Rapsodję polską. Pozatem odbył się tu koncert prof. Lewingera (fortepian) i E. Jefimcowej (śpiew). Odegrano też przy pomocy miejscowych sił operę Moniuszki „Flis“.

RYBNIK

Otwarto szkołę muzyczną, którą założyli bracia Szafrankowie.

MIKOŁÓW

Odegrano przy pomocy amatorskiego zespołu operę Moniuszki „Loterja“.

K.

LWÓW

Ośrodkiem życia koncertowego jest w obecnym sezonie Filharmonja Lwowska; koncerty tej instytucji, to cenne pozycje w naszym bilansie muzycznym, które tu na pierwszem miejscu zanotować należy. Stosunkowo niedawno zdawało się, że z zamknięciem opery, dyktowanem smutną koniecznością obecnych warunków ekonomicznych, spadnie Lwów do roli drugorzędnej „prowincji“. Dziś, dzięki imprezom Filharmonji poziom naszego życia koncertowego przypomni czasy świetności muzycznej naszego miasta. Kierownik artystyczny Filharmonji (Dr. A. Sołtys) kładzie w swej planowej linji programowej nacisk — zgodnie z tradycjami Pol. Tow. Muz., pod którego egidą pozostaje ta instytucja — na twórczość symfoniczno-oratoryjną. W świetnie przygotowanym koncercie inauguracyjnym reprezentował twórczość polską Ludomir Różycki „Królem Kofetua“. Równowaga brzmienia między grupami instrumentalnemi orkiestry, precyzyjne wypracowanie szczegółów przy jednolitej linji całości w każdem dziele całego koncertu inauguracyjnego, (prócz Różyckiego: Mendelssohn, Brahms, Czajkowski), tworzyły chlubną zapowiedź poziomu Filharmonji.

Wyłącznie twórczości polskiej poświęcony był „Koncert muzyki górskiej“ (przy pulpicie dr. Sołtys, sopran: Fedyczkowska). Prym dzierżyło w programie starsze pokolenie: poważne „Morskie Oko“ Noskowskiego, „Tatry“ Żeleńskiego, fragmenty z „Halki“ Moniuszki i z „Janka“ Żeleńskiego oraz „Trzy odwieczne pieśni“ M. Karłowicza, a obok nich: Romana Palestra „Taniec z Osmołody“. Młody kompozytor świetnie włada współczesną, opartą głównie o Strawińskiego, paletą orkiestralną; orgja dźwięku i szał rytmiczny „Tańca z Osmołody“ ma w sobie coś pierwotnego. Ogromnie wiele zyskałby ten utwór na jakiemś „trio“, żąda go nietylko tematyka, lecz jeszcze bardziej instrumentacja, jako koniecznego kontrastu do niemal bezustannego t u t t i ff.

Polską muzykę oratoryjną reprezentował „Lot“ Stanisława Kazury. Dzieło to jest jeszcze jednym dowodem świetnego u Kazury opanowania faktury chóralnej.

Z innych imprez koncertów Filharmonji wymienić należy przedewszystkiem koncert Hubermana z orkiestrą, jak również występy kapelmistrzowskie I. Neumarka i J. Horensteina, oraz solistów D. Danczowskiego (wiolonczela) i L. Münzera (fortepian); wreszcie wieczór muzyki kameralnej (jednolita linja programowa od 17—19 w.) pod art. kierownictwem d-ra E. Steinbergera.

Interesującą imprezą był koncert kompozytorów lwowskich. Rudnicki przedstawił swój 1. kwartet smyczkowy, op. 8 (wykonawcy: Bauer, Prives, Mund, Schmarr). Ten utwór, jeden z wcześniejszych u kompozytora (1929), w wielu miejscach składa już dowody znajomości rzemiosła kompozytorskiego i opanowania kwartetu smyczkowego.

Sonata Seweryna Barbaga na wiolonczelę i fortepian (Danczowski — Steinberger) ma bardzo dobre momenty (ostatnia część!) Adam Sołtys należy do wybitnych pieśniarzy polskich: wykonane pieśni cechuje linja, zawsze szeroko rozśpiewana i ciekawe szczegóły faktury. Wykonanie (świetna Cywińska, Halińska) ukazało doskonałą znajomość głosu ludzkiego u Sołtysa. Utwory fortepianowe Józefa Kofflera (wykonawca: Steuermann) są wyrazem zupełnie jasno dziś skrystalizowanych dążeń kompozytora. Jednolita, konsekwentna linja cechuje zarówno Sonatinę op. 12, jak i „Musique quasi una sonata" op. 8. Wraz z doskonałem opanowaniem techniki podkreślić należy zawsze przejrzystą i jasną fakturę obu utworów, co ułatwia znacznie słuchaczowi nawiązanie kontaktu z nowym stylem.

Bardzo interesującym i sympatycznym talentem jest Roman Palester. Droga jego idzie dziś jeszcze śladami Strawińskiego, na podstawie zupełnie współczesnego podchodzenia przedewszystkiem do zagadnień instrumentacyjnych. Oczekiwać należy od Palestra w każdym razie ciekawych prac symfonicznych. Miła i dowcipna „symfonja dziecięca" na 6 instrumentów dętych i 2 perkusje: (wykonawcy: zespół pod kier. J. Munda) jest, o ile wiem, dotąd jedynym polskim utworem tego typu w muzyce czysto insirumentalnej.

Dr. Jerzy Freiheiter.

KRONIKA

Min. W. R. i O. P. wprowadziło zmianę do statutu Państwowej Nagrody Muzycznej, ustalając że nagroda będzie przyznawana „wybitnemu żyjącemu artyście muzykowi polskiemu, za całokształt działalności artystycznej ze szczególnem uwzględnieniem tej działalności w ciągu ostatniego pięciolecia". Dotychczas nagroda przyznawana była za wybitny utwór muzyczny czyli mogła przypaść tylko kompozytorowi.

Dnia 20 lutego 1934 r. nastąpiło otwarcie Wydziału Muzykologicznego Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie (jest to z kolei siódmy wydział tej uczelni). Wykłady na nowoutworzonym wydziale zostały powierzone: dr. Helenie Dorabialskiej, Henrykowi Rydzewskiemu i dr. Stefanowi Śledzińskiemu.

W marcu b. r. Warszawskie Towarzystwo Muzyczne obchodzi 60-lecie swego istnienia, jak również 50-lecie istnienia swej szkoły muzycznej. Działalności Towarzystwa poświęcamy oddzielny artykuł.

W Łucku powstało Towarzystwo Miłośników Muzyki.

Dzięki nawiązaniu ściślejszych stosunków artystycznych z Rosją Sowiecką odbyły się w większych miastach Rosji występy polskich artystów: Ewy Bandrowskiej-Turskiej, Grzegorza Fitelberga i Henryka Sztompki. Projektowane są wyjazdy innych artystów polskich do Rosji.

W ramach koncertów piątkowych Filharmonji Warszawskiej odbył się koncert kompozytorski Piotra Perkowskiego, na którym m. i. wykonano poraz pierwszy koncert skrzypcowy tego kompozytora.

Jedna z orkiestrowych audycyj radjowych zawierała pierwsze wykonanie utworu symfonicznego Michała Kondrackiego „Pastorałki symfoniczne".

Odbył się koncert muzyki polskiej w Leodjum przy udziale śpiewaczki polskiej Marji Modrakowskiej.

Teatr operowy w Bernie Szwajc. wystawił operę St. Moniuszki „Halka".

Kierownictwo artystyczne Filharmonji Warszawskiej objął Jan Niwiński, b. dyr. polskiego konserwatorjum muzycznego w Gdańsku.

8 lutego 1934 r. upłynęło 25 lat od dnia tragicznej śmierci Mieczysława Karłowicza.

12 stycznia 1934 r. zmarł w Nowym-Yorku znany skrzypek-wirtuoz Paweł Kochański.

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

W ciągu bieżącego roku ukaże się I tom POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO, publikacji poświęconej naukowym badaniom muzycznym, a więc muzykologji w ścisłem tego słowa znaczeniu, ze szczególnem uwzględnieniem muzyki polskiej, jej historji i etnografji, przyczem POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY uwzględniać będzie badania nie tylko nad dawniejszą i nowszą, ale i współczesną muzyką polską, ponadto otworzy swe łamy dla badań z dziedziny czystej teorji muzyki i wszystkich jej działów. W POLSKIM ROCZNIKU MUZYKOLOGICZNYM zamieszczane będą wyłącznie prace o istotnej wartości naukowej, przynoszące pozytywne wyniki badawcze, posuwające wiedzę naprzód. Obok prac naukowych POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY umieszczać będzie materjały dla badań naukowych oraz referaty krytyczne.

Redakcja POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO zwraca się do wszystkich bez wyjątku przedstawicieli naukowej muzykologji w Polsce z prośbą o współpracę w wydawanej przez nią publikacji.

Termin zgłaszania prac wraz z podaniem ich rozmiarów upłynie w dniu 30 kwietnia b. r., termin nadesłania prac w dniu 15 czerwca b. r.

Adres redakcji POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO: Prof. Dr. Adolf Chybiński we Lwowie, ul. Kalecza 20.

Adres administracji POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie, ul. Świętokrzyska 16.

Wydawca: TEODOR ZALEWSKI
w imieniu Tow. Wyd. Muzyki Polskiej

Redaktor odpowiedzialny:
KAZIMIERZ SIKORSKI

DRUK M. GARASIŃSKI, WARSZAWA, BRACKA 20.

TW
MP

MUZYKA POLSKA

II

KWARTALNIK

1934

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1934.

PRENUMERATA: 12 zł. rocznie. 6 zł. półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu 4 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

Druk. M. GARASIŃSKI. Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski | Zeszyt II

ZASADNICZE ZAGADNIENIA WSPÓŁCZESNEJ KULTURY MUZYCZNEJ W POLSCE

ANKIETA

WSTĘP

W jednym z artykułów, zamieszczonych w I zeszycie naszego pisma, wyrażono pogląd, że muzykę wyłączono u nas z dziedziny poważnych zagadnień kulturalnych. Rzeczywistość usprawiedliwia w pewnej mierze ten pogląd, gdyż istotnie obraz naszego życia muzycznego zbyt często nasuwa smutne refleksje i uprawnia do wniosków niekorzystnych. Dlatego może nastrój krańcowego niekiedy pesymizmu nie jest obcy wielu naszym muzykom i działa destrukcyjnie, odbierając także innym zapał i chęć do poważnej pracy. Coraz szerzej i coraz głębiej utrwala się u nas brak silnej wiary w skuteczność jakichkolwiek poczynań, a niezaprzeczalnie powszechna apatja prowadzi do kurczenia się, a właściwie zaniku myśli twórczej. Bardzo nieliczne wyjątki nie stanowią tu reguły. Wskutek tego nawet istotne problemy naszej kultury muzycznej nie wywołują wśród muzyków żadnej dyskusji.

Chcąc oświetlić stan i problemy naszej kultury muzycznej oraz zapoczątkować wymianę poglądów na aktualne zagadnienia i zadania w tej dziedzinie, zwróciliśmy się w pierwszej linji do grupy najbliższych współpracowników naszego pisma z prośbą o wypowiedzenie się, jak sobie wyobrażają zasadnicze podstawy rozwoju kultury muzycznej w Polsce współczesnej. Pozostawiliśmy autorom całkowitą swobodę w ujęciu tematu bez względu na to, czy poglądy ich oparte są na podstawach subjektywnych czy

innych i czy ogarniają całość zagadnień, czy też tylko ich wycinki. Wskazaliśmy jedynie na to, że między innemi pożądanem byłoby wyświetlenie następujących kwestyj:

1) jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce?
2) czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką jako sztuką?
3) jaka jest rola muzyka (twórcy, odtwórcy, pedagoga, krytyka) w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce współczesnej?

Niżej zamieszczone rozważania przedstawiają stanowiska poszczególnych autorów w tej sprawie.

Ani przez chwilę nie sądziliśmy, że ogłaszając wyniki tej ankiety dostarczymy jakichś cudownych środków przy pomocy których dałoby się szybko uzdrowić nasze osłabione, wartościowo obniżone, anemiczne życie muzyczne. Czynimy jedynie próbę oświetlenia zagadnień naszej współczesnej kultury muzycznej i gorąco pragniemy, by nasza ankieta zapoczątkowała szerszą dyskusję na ten temat, a zarazem uczyniła poważny wyłom w murze zwątpienia, obojętności i apatji, którym otoczone jest obecnie nasze życie muzyczne.

Zeszyt ten ukazuje się w porze, gdy po ukończeniu okresu nauki szeregi młodych muzyków będą opuszczać mury uczelni muzycznych i wstępować, pełne nadziei, na drogę samodzielnej pracy artystycznej. Te nowe siły zapewne wniosą do naszego życia muzycznego zasoby świeżej energji i zapału, wiele entuzjazmu i wiary w swe powołanie. Przeciwności i zawody, których nikomu nie szczędzi rzeczywistość codzienna, nie będą dla nich groźne, jeżeli obok talentu, wiedzy, wiary i zapału posiadać będą niezłomną wolę wytrwania w pracy oraz świadomość, że powołanie ich jest: współtworzyć, rozszerzać i pogłębiać silną i zdrową polską kulturę muzyczną.

Tym muzykom młodym poświęcamy naszą ankietę jako materjał i pomoc w rozmyślaniach o ich przyszłej samodzielnej pracy muzycznej.

ZYGMUNT MYCIELSKI
Wilno

Pisma muzyczne w Polsce sprawiają nieraz wrażenie lekarzy, pochylonych trwożliwie nad bladym i anemicznym pacjentem.—

Ankieta ta zapytuje o nasz ruch muzyczny. Co tu wiele mówić o jego zaniku, gdy on od urodzenia taki słaby! Tyle że żyje.

Szukając odpowiedzi na postawione nam pytania, szukałem jakiegoś wielkiego uproszczenia. Musi być jakaś główna rzecz, powód wszystkiego. Gdybym napisał, że zasadniczą podstawą rozwoju kultury muzycznej w Polsce jest, by każdy pisał najlepszą muzykę na jaką go stać, to byłoby to za proste. Muszę więc to powiedzieć jakoś inaczej, i dopiero, jako rezultat, owo zdanie warunkowe powtórzyć w formie twierdzącej. Wracam do pacjenta. Choroba przedstawia się tak: jesteśmy jednym z dopływów płynącego szeroko świata. Co do tej rzeki od nas w muzyce spłynęło? Dotychczas, pomijając wirtuozów, którzy z zawodu swego są obywatelami świata, — tylko Chopin i Szymanowski. Czemu? Co szwankuje? Czy brak talentów? Nie. Więc czemu Rosjanie przynoszą światu kilkanaście nazwisk, a my tylko dwa? Przecież Polacy są bardzo artystami. O wiele bardziej od takich, naprzykład, francuzów. Więc czemu poziom przeciętnego muzyka we Francji bywa światowy, a u nas nie? Czy u nas nikt nie potrzebuje muzyki? — W rzeczywistości, o to zapytuje ankieta.

Środowisko i artysta, to błędne koło. Trudno dociec czy środowisko wydaje artystę, czy on je sobie urabia, tworząc elitę. Bo chodzi zawsze o elitę. Bartek Zwycięzca nie podniesie naszej kultury muzycznej.

A tymczasem ciągle jeszcze różni muzycy myślą o różnych założeniach, o popularyzacji, o pracy społecznej, o umuzykalnianiu; marzy nam się jeszcze ciągle muzyka narodowa, ludowa, „przystępna“, odczyty, chóry lokalne, gramofon i radjo... („przystępna“, to zależy dla kogo. Gdybyśmy mieli elitę...)

W rezultacie tego, zaspokajano u nas to przekonanie powszechne, że sztuka jest, jeśli już nie zabawa, to przynajmniej odpoczynkiem. Polak karmiony był muzyką nad którą nic, ale to nic nie potrzebował się męczyć. Otrzymywał to co napisano 50 czy 20 lat przedtem gdzieindziej, a kompozytorzy nasi gusta te zaspokajali, pisząc to co się 50 lat przedtem pisało gdzieindziej. (Tylko, że to wtedy już jest... co innego...) Jeśli nadal meloman nasz taką otrzymywać będzie muzykę, to nic się nie zmieni. Ale, jeśli każdy pisać będzie „najlepszą muzykę na jaką go stać“, nie oglądając się na nasze gusta i wymagania, to może wreszcie kiedyś wytworzymy elitę amatorów i znawców, publiczność wymagającą i ciekawą, twórczą, która zrozumie, że sztuka to nie zabawa.

Nie pisałbym tak oczywistych rzeczy, gdyby nie to, że nawet w ostatniej chronologicznie generacji zauważam ów prąd do „przystępności“, co tyle złego narobił, i tak obniżył poziom muzyki polskiej XIX-go wieku, mimo szopenowskiego przykładu. Prąd ten posiada i dzisiaj swoich apostołów. Tendencje te kryją się nieraz pod nazwami „ludowość“ i „folklor“. Sądzę, że tem nie wzmocnimy naszego pacjenta, ale tylko najwyższemi wymaganiami od siebie samych, a mniejszem zważaniem na jego stan. Zacznijmy leczenie od głowy.

Nie miałem tu miejsca na materjał przykładowy. Każdy znajdzie dosyć przykładów w historji muzyki i w dziejach współczesnych. Ale, na zakończenie, taki smutny obraz: Siedzi ogromny talent: Moniuszko. Krytukują mu nieco śmielszą modulację. Przestaje jej używać.

Czy bał się samotności?

Szymanowski się jej nie bał, gdy rzucał pierwsze opusy. I, nawiasem tu dodam, że nie przez uleganie jego wpływowi, dotrzymamy kroku arenie światowej. Ale on pierwszy od stu lat pokazał nam, z jaką opinją należy się liczyć. Schylajmy czoło tylko przed artystyczną uczciwością. Kto jest z zawodu artystą, ten wie, co taki frazes znaczy.

TADEUSZ OCHLEWSKI
Warszawa

Istotną przyczyną zaniku ruchu muzycznego wydaje mi się zanik indywidualności. Obecna struktura bytu gospodarczego społeczeństwa wytworzyła wyraźne płaszczyzny standaryzacji życia we wszelkich jego przejawach. Spowodowało to zorganizowanie interesów mas, w życiu zaś jednostki, którą pozbawiono potrzeby stanowienia o sobie, nastąpiło zniwelowanie indywidualności, jej zanik. Zjawisko to pogłębia się jeszcze przez nierówny i nerwowy rytm współczesnego życia, który nie pozwala na skupienie się, na ujawnienie istotnego wnętrza człowieka. Indywidualne jego odczucia zostały wtłoczone w ramy życia zbiorowego, życia tłumu.

Muzyka zaś, ze wszystkich sztuk w istocie swej najbardziej metafizyczna, związana jest z odczuciem jednostki i z jej prawami, lecz nigdy z masą. Zanik życia indywidualnego pociąga za sobą brak potrzeby muzyki, która powoli staje się jakimś niezrozumiałym, „piątym wymiarem“ dla człowieka pozbawio-

nego tęsknoty metafizycznej. To nie sale koncertowe są puste, lecz puste i obojętne są dusze.

Ani zubożenie materjalne społeczeństwa, ani jazz, ani muzyka mechaniczna, ani wiele innych przyczyn nie mogą całkowicie wytłómaczyć obecnego upadku kultury muzycznej. Są to czynniki drugorzędne, choć niewątpliwie niesprzyjające rozwojowi sztuki. Zasadniczym powodem jest wegetacja życia duchowego.

Z rozpatrzenia przeciwnych sobie praw tłumu i jednostki wypływa zasadnicza odpowiedź na drugie pytanie ankiety: „czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką, jako sztuką". Teoretycznie istnieją dwie możliwości: albo stworzenie innej nowej muzyki dla mas, która odpowiadałaby w istocie swej psychice tłumu, albo podtrzymanie przy życiu zamierającego zapotrzebowania sztuki, z wiarą w zwycięstwo praw jednostki i w przekonaniu, że do tego zwycięstwa potrzebna jest muzyka Bacha, Mozarta, Chopina.

Problem „muzyki mas", według mego rozumienia, musiałby się znaleźć na płaszczyźnie tylko materjalnej, lecz nie duchowej. „Muzyka mas" tylko zewnętrznie związana z obecną muzyką, byłaby zaprzeczeniem istoty tej ostatniej, a zwodzeniem bałamutnem naiwnej duszy ludzkiej. Ta nowa muzyka musiałaby w swej konstrukcji duchowej być tak prostacką, jak pasjonujące dziś tłumy zawody i konkursy sportowe. Być może „jazz" jest pierwszą, nieświadomą próbą tworzenia tej nowej muzyki. A może to zagadnienie oświetli lux ex oriente, chociaż tak zwana „massowaja muzykalnaja rabota" w Rosji, wbrew oczekiwaniom, nie wyłoniła jeszcze nowych form i jest raczej usiłowaniem zdemokratyzowania muzyki obecnej. Problem „muzyki mas" nie jest oczywiście identyczny ze sprawą uprzystępnienia muzyki dla szerokich mas, ważnem i pilnem zagadnieniem organizacji ruchu muzycznego. Rozpatrzenie możliwości zaistnienia tej nowej muzyki przyszłości wypłynęło z zasadniczych założeń niniejszego rozważania. Stosunek nasz do niej powinien być, rzecz prosta, zupełnie negatywny.

Pozostaje więc jeszcze druga możliwość zainteresowania społeczeństwa muzyką. Leży ona na linji obrony praw życia duchowego jednostki i wynikającego stąd pogłębienia indywidualnego odczucia muzyki, wbrew ogólnemu biegowi życia społecznego. Jeżeli nie ilościowo, to jakościowo będzie to istotne zainteresowanie.

Nienajlepiej została przeprowadzona u nas działalność w tym kierunku — określana ogólnie mianem „umuzykalnienia", pojęcia nieprecyzyjnego i dość często fałszywie interpretowanego.

Odczucia muzyki nie można narzucić, zdobywa się ono przez samodzielne doświadczenia i wysiłki jednostki, która na drodze istotnego zbliżenia się do muzyki musi przejść różne etapy rozwoju: obudzenie w sobie potrzeby muzyki, kształcenie pojmowania formy sztuki, pogłębianie jej odczucia, aż do przeniknięcia niematerjalnej już treści muzyki. Obudzenie potrzeby muzyki jest może najważniejszym momentem w dobrze zrozumianej akcji umuzykalnienia, bez czego kształcenie muzyczne jest ograniczone w swoim rozwoju. Również nie można osiągnąć prawdziwego odczucia i pogłębienia w muzyce bez wszechstronnego wykształcenia w dziedzinie sztuki.

Pozwolę sobie przytoczyć paradoksalne przykłady obecnego stanu umuzykalnienia. Oto jeden z młodych kompozytorów nie słyszy że w jego wykonywanej cztero-głosowej (!) kompozycji brak jest jednego głosu, zamiast którego zostaje zdwojony jeden z pozostałych głosów, zupełnie niepotrzebnie, w septymach (błąd w druku). Dzieje się to na przestrzeni czterech taktów.

Albo znów: wychowanek wyższej szkoły muzycznej wychodzi z gmachu w chwili, gdy ma się tam rozpocząć koncert genjalnego odtwórcy Szigetiego. Nie próbuje dostać się na salę koncertową, „gdyż program jest nieinteresujący". Wykonywana jest 10-ta sonata Beethovena G-dur na fortepian i skrzypce.

Na wykładzie historji muzyki uczeń skrzętnie notuje wykaz dzieł Beethovena, lecz nie korzysta z ofiarowanego bezpłatnego biletu na koncert Filharmonji, na którym ma być wykonany nieznany mu właśnie Beethoven.

Źle ujęta myśl umuzykalnienia realizowana na linji najmniejszego oporu nie przynosi dobrych plonów.

Nasza współczesna twórczość znalazła się na rozdrożach nieszczerości, w sztuce odtwórczej operuje się szablonem, w słuchaniu muzyki staliśmy się zniecierpliwieni i szukamy łatwych zadowoleń. Obecny poziom kultury muzycznej budzi poważne obawy o jej losy. Muzyka jest w niebezpieczeństwie.

Walka z obecnym stanem upadku winna być podjęta wszechstronnie i u podstaw. Przedewszystkiem społeczeństwo winno sobie uświadomić wartość sztuki. Rodzice i wychowawcy winni wyzyskać możliwości obudzenia zainteresowania młodzieży światem sztuki. Z drugiej strony wiele innych kwestji powinno ulec rozwiązaniu przez samych muzyków.

1. Program nauki muzyki (śpiewu) w szkołach ogólnokształcących musi ulec dyskusji i poprawie. Jest on dziś tylko para-

grafem, który się obchodzi. Nauczyciel muzyki winien posiadać większe fachowe wykształcenie, większe obowiązki i prawa.

Organizacja audycyj muzycznych w szkole musi znaleźć swój właściwy i pełen znaczenia wyraz. Program koncertów szkolnych uwzględnić psychologję dziecka.

2. W zakresie działalności szkół muzycznych niższych i średnich powinien być położony nacisk na właściwe umuzykalnienie młodzieży t. j. nauczenie jej słuchania muzyki, a nie ograniczanie się tylko do kształcenia technicznego.

3. Organizacja szkół muzycznych o wyższym poziomie winna przedewszystkiem uwzględnić potrzebę wykształcenia fachowych pedagogów, rozumiejących pracę swoją jako zadanie społeczne. Wytwórnie wirtuozów muszą ograniczyć swoją produkcję, a wychowując wybrane prawdziwe talenty, więcej troszczyć się o podstawy ich dalszej samodzielnej pracy. Zadaniem szkoły winno być przedewszystkiem: nauczyć uczyć się. Jak dotychczas, jesteśmy przeważnie świadkami załamywania się talentów po wyjściu ich ze szkoły.

4. Należy udostępnić muzykę szerokim warstwom społeczeństwa przez nawiązanie kontaktu ze zorganizowanymi związkami i stowarzyszeniami. Jest to najbardziej konkretna płaszczyzna współpracy nieuświadomionego w sztuce społeczeństwa z fachowo wykształconymi muzykami.

5. Doniosła i o rozległych horyzontach sprawa organizacji ruchu koncertowego w całej Polsce, pojęta jako powszechna wymiana wartości muzycznych, winna być jaknajrychlej urzeczywistniona. Najbardziej skuteczną akcją pod tym względem byłoby zrealizowanie projektu T. Zalewskiego o utworzeniu „Związku Polskich Towarzystw Muzycznych".

6. Taka organizacja mogłaby też ująć planowo akcję rozbudowy szkolnictwa muzycznego na prowincji, tworzenia aktywnych ośrodków muzycznych, nie pozostawiając tej sprawy przypadkowi.

7. Nadzieja na umuzykalnienie społeczeństwa przez radjo wydaje się dziś sprawą przegraną. Jest to tylko — jak słusznie było powiedziane — „pospolitowanie muzyki, lecz nie jej popularyzowanie". Naprawiając zło jakie wyrządza, winno radjo w większym stopniu niż dzisiaj, otoczyć opieką żywą muzykę.

8. Przeciwdziałanie deprawacji smaku muzycznego przez tandetną muzykę „przebojów", stworzenie repertuaru dla zespołów i orkiestr szkolnych i amatorskich, zagadnienia muzyki kościelnej i organizacji chórów, — wszystkie te i wiele innych

spraw winny ulec rzeczowej dyskusji i próbom konkretnego rozwiązania.

Jeśli uświadamiamy sobie obecny upadek kultury muzycznej w Polsce, to równie wyraźnie winniśmy sobie zdać sprawę, że obecna organizacja życia muzycznego w bardzo małym stopniu przeciwdziała temu upadkowi.

Jest w tem wiele winy naszej.

Dążąc do naprawy, powinniśmy przedewszystkiem znaleźć się wszyscy na wyraźnej i jasnej płaszczyźnie moralnej. Cel, który nam przyświeca, powinien nas zjednoczyć i pogodzić.

STANISŁAW WĘSŁAWSKI
Wilno

Z radością odpisuję na ankietę „Muzyki Polskiej". Jest to dziś jedyne bodaj pismo w Polsce, które ma odwagę bez obsłonek poruszać nietylko zagadnienia, lecz i anomalje naszego życia muzycznego.

Wierzę, że ankieta może przynieść wiele dobrego. Może wreszcie uformuje się uczciwa niezależna opinja, która zacznie żywo reagować na to co się dzieje na muzycznym odcinku naszego życia kulturalnego.

Ankieta jest zbyt szeroko zakreślona, w każdem zapytaniu tkwi materjał na szereg artykułów. Siłą rzeczy odpowiedzi nie będą wyczerpujące i należycie uzasadnione.

Wszystkie pytania ankiety tak są ściśle ze sobą związane, że, odpowiadając na jedno, zahacza się o drugie. Odpowiem więc odrazu na wszystkie.

Pierwsze pytanie o przyczynach upadku ruchu muzycznego w Polsce nasuwa odrazu odpowiedź najprostszą. W Polsce brak dostatecznej ilości odbiorców muzyki, ludzi dla których stanowi ona nie przypadkową rozrywkę, lecz duchową potrzebę.

Aby powstały liczne zastępy melomanów trzeba przynajmniej jedno pokolenie wychować w poszanowaniu muzyki i zrozumieniu jej potrzeby. Zaniedbań wielowiekowych nie da się odrobić w ciągu lat kilkunastu, zwłaszcza że planowej pracy w tym kierunku w szerszym zakresie, po za poczynaniami jednostek, dotychczas nie podejmowano.

Jest jeden czynnik, posiadający potężne środki propagandowe i wychowawcze — to radjo. Niestety, dotychczas radjo przy swej

skrajnie centralistycznej polityce, oddziaływa raczej ujemnie: zabija muzykowanie, ten najistotniejszy czynnik prawdziwego umuzykalnienia i niszczy, zwłaszcza na prowincji, organizacje i przedsięwzięcia muzyczne.

Ponieważ całej Polski przenieść do Warszawy niepodobna, krok za krokiem cofamy się w rozwoju kultury muzycznej w kraju wstecz i za parę lat Warszawa będzie oazą na muzycznej pustyni Polski.

Nasz świat muzyczny nie jest także bez win. Zamiast walczyć w swoim i przyszłych pokoleń interesie o poziom muzyki polskiej i należne jej stanowisko w społeczeństwie, swarzy się wciąż między sobą.

Obraz stosunków muzycznych w Polsce jest naprawdę gorszący. Niema szlachetnej emulacji talentów o pierwszeństwo, niema walki o takie lub inne credo artystyczne, jest natomiast nieprzebierająca w środkach walka o tantjemy, posady i wpływy.

Niech tylko jakiś talent wysunie się na czoło, a już intryga i zawiść podają sobie ręce by talent ten zniszczyć, uniemożliwiając mu dalszy rozwój.

W naszej krytyce muzycznej, z nielicznemi wyjątkami, nie używa się kryterjów objektywnych. Recenzje służą za narzędzia walk osobistych. Istotne wartości, uznane nawet za takie przez obcych, są nienawistnie zwalczane lub złośliwie przemilczane, lansuje się natomiast miernoty dla względów nic wspólnego ze sztuką i kulturą nie mających.

Nic dziwnego, że taki stosunek krajowych augurów do rodzimych zjawisk muzycznych do reszty bałamuci i dezorjentuje muzycznie zupełnie niewyrobiony ogół odbiorców muzyki.

Widząc, jak praca na polu muzycznem, a zwłaszcza twórcza praca, otoczona jest przez samych muzyków atmosferą niechęci i lekceważenia, słuchacz miast nabierać szacunku dla muzyki polskiej, odwraca się do niej plecami, nie chcąc mieć nic z tem wszystkiem wspólnego.

Atmosfera taka jest wprost zabójcza dla twórców. Nieprzebyty mur niezrozumienia wyrasta między nimi a ogółem, a krytycy, powołani przecież do tego aby byli pośrednikami między jedną a drugą stroną, mur ten jeszcze wzmacniają. Wciąż mamy przed sobą przykłady tego jak świetne rokujący nadzieje talent marnieje, wstępując na drogę najmniejszego oporu i gotowych formułek. Nie każdego stać na hart ducha i cierpliwość czekania, kiedy to wreszcie poznają się na nim i sprawiedliwie ocenią. U nas

stało się prawie regułą, że ten moment następuje dopiero po śmierci artysty. Jakże więc często słyszymy nowe dzieła martwo zrodzone, stworzone najwyraźniej bez wewnętrznej potrzeby, poprostu dla zachowania prawa tytułowania się kompozytorem.

A wykonawcy, pedagodzy?

Świadomość, że istotna wartość nie spotka się ze sprawiedliwą oceną, nie skłania do pracy nad sobą. Zamiast doskonalić się w sztuce, skuteczniej jest przymknąć do tej lub innej kliki, pozyskać sobie wpływowych przyjaciół, którzy, gdy zechcą, z każdego potknięcia się zrobią sukces, zawsze poprą i rozgłos zapewnią.

Niewątpliwie bywa tak i gdzieindziej, nietylko w Polsce, lecz gdy tam stanowi to wyjątek, u nas jest regułą i nigdzie nie przynosi to tak opłakanych skutków jak właśnie u nas.

Ani pisać, ani mówić o tem nie wolno. Zaraz się podnosi burza insynuacyj. A przecież ten stan rzeczy nie datuje się od dziś. Trwa to już przeszło od lat kilkudziesięciu, jeśli nie dłużej.

Najwyższy czas oczyścić atmosferę i zacząć rzeczy nazywać po imieniu.

Na zakończenie nie sposób nie wspomnieć o błędnem, mojem zdaniem, ustosunkowaniu się większości kompozytorów polskich do społeczeństwa. Traktuje się je z pogardliwem lekceważeniem, narzekając na jego muzyczne nieprzygotowanie i obojętność dla muzyki polskiej. Zapatrzeni w obce, nie zawsze najlepsze wzory, kompozytorowie nasi piszą trochę na eksport. Eksport oczywiście nie udaje się, bo tam mają rzeczy własne i przeważnie lepsze, a w kraju te rzeczy przyjąć się nie mogą. Albo brak środków na ich wykonanie, albo są eksperymentem.

Nie mamy dobrej użytkowej literatury muzycznej. Nowa muzyka polska zupełnie nie trafia do domów polskich. A możnaby przecież, nie obniżając poziomu, uczynić ją technicznie przystępniejszą i komponując uwzględniać trochę zapotrzebowanie. Nie każdy przecież powołany jest do wytykania nowych dróg sztuce muzycznej.

Nikt nie pomyśli o tem by nawiązać jakiś kontakt z publicznością, potrzebującą dobrej muzyki, by wreszcie wciągnąć tę publiczność w orbitę oddziaływania muzyki. Jest w tem trochę staropolskiego snobizmu, który wytwarza błędne koło bez wyjścia.

Doprawdy ustąpić ze swego musi, zastrzegam się że bez ujmy dla swej artystycznej godności, kompozytor polski.

Dość już tego lubowania się w pozie wyniosłego odosobnienia. Trudno, dopóki się nie odrobi grzechów przeszłości, każdy artysta musi być w Polsce potrochu społecznikiem.

Nakreśliłem tych uwag parę z myślą, że może przyczynią się one trochę do rozpoczęcia akcji naprawy stosunków.

A środki zaradcze?

Sądzę, że z tego co powiedziałem wynikają one same. Trzeba zorganizować uczciwą opinję artystyczną, która nie pozwoli ludziom złej woli żerować na muzyce polskiej i tępić będzie każde szkodnictwo.

Racjonalnego mecenasowania podjąć się muszą: państwo, samorządy i radjo. Mecenasowanie to musi być jednak planowe i z myślą o przyszłości, a nie jak dotąd o doraźnym, jakże często zawodnym efekcie.

FAUSTYN KULCZYCKI
Katowice

W związku z konkretnemi pytaniami redakcji „Muzyki Polskiej" nasuwają mi się następujące uwagi.

1. Ostatnie dwa stulecia niewątpliwie wykazują ogólny postęp kultury muzycznej w Polsce, postęp coprawda niewielki jak na taką przestrzeń czasu i niepozbawiony odchyleń.

Jedno z najpoważniejszych może załamań przyniosły nam ostatnie lata. Wielkie zmiany cywilizacyjne i kulturalne w życiu i umysłowości społeczeństw musiały przynieść nowe ustosunkowanie się do sztuki muzycznej. U nas to nowe ustosunkowanie, świadczące zresztą o obniżeniu się zarówno receptywności jak i twórczości muzycznej, ujawniło się wyraźnie.

Konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce dzisiejszej są, mojem zdaniem, następujące:

a) zubożenie kraju zniszczonego wojną i kryzysem gospodarczym,

b) brak zorganizowanej społecznej lub państwowej akcji, któraby zmierzała do utrwalenia, rozbudowy i pielęgnowania sztuki i kultury muzycznej w kraju,

c) brak ogólnopolskiej organizacji wszystkich muzyków, niezależnie od zajmowanego stanowiska w hierarchji społecznej,

d) zbyt małe wśród nas muzyków uświadomienie sobie dróg i sposobów podźwignięcia i rozszerzenia kultury muzycznej w Polsce.

2. Naogół biorąc, w społeczeństwie naszem nie brak zainteresowania do muzyki, jako sztuki. Słaba frekwencja na produkcjach muzycznych nie może być miernikiem braku zainteresowania. Gdybyśmy jednak chcieli zainteresowanie to zwiększyć, musimy pracę poprowadzić od samych podstaw, które, aczkolwiek do muzyki ściśle artystycznej pozostają w dalszym stosunku, są jednak z nią związane. Uspołecznienie pieśni i muzyki jest tutaj głównem hasłem. Rozśpiewanie młodzieży szkolnej, ponowne wprowadzenie muzyki jako przedmiotu obowiązkowego w szkołach ogólnokształcących; urządzanie stałych, bezpłatnych audycyj muzycznych dla młodzieży szkolnej i pozaszkolnej w godzinach lekcyjnych; chóry i kółka śpiewacze, wraz z doborowemi chórami dorosłych; propagowanie zespołów instrumentalnych od najprostszych, amatorskich, do zawodowych orkiestr symfonicznych; urządzanie bezpłatnych koncertów w ogrodach, parkach i zamkniętych lokalach dla szerokich rzesz naszego społeczeństwa; wprowadzanie bezpłatnej nauki muzyki we wszystkich państwowych szkołach muzycznych; celowe tworzenie wydawnictw — oto linja postępowania ujęta w ogólnych zarysach, a w związku z obecnym stanem muzyki w Polsce, nosząca charakter wybitnie pedagogiczny.

3. a) Twórczość:

Położenie nacisku na literaturę muzyczną, dostępną tak dla najszerszych kół wykonawców, jak też i dla słuchaczy: utwory chóralne, popularne opracowania pieśni i tworzenie łatwych lecz wartościowych kompozycyj instrumentalnych. Wypracowanie nowych form w muzyce artystycznej, która, wraz ze składnią muzyczną i środkami wypowiadania się, powinna bardziej odpowiadać psychice dzisiejszego człowieka.

b) Odtwórczość:

Uważam że w odtwórczości należy również położyć duży nacisk na stronę pedagogiczno-popularyzatorską — i tak n. p. wszelkiego rodzaju koncerty, audycje muzyczne łączyć z odpowiednio dobranemi i przeprowadzonemi prelekcjami-objaśnieniami, przyczem zestawienie programu w każdym poszczególnym przypadku odgrywa dużą rolę,

c) Pedagogika:

Zakładanie szkół i kursów o charakterze ludowym; szerzenie zamiłowania do muzyki wśród całego społeczeństwa, a w szczególności wśród uczącej się młodzieży. Oprócz stałej opieki nad szkolnictwem muzyczno-artystycznem w kraju rozciągnąć ingerencję Państwa i do szkolnictwa prywatnego, i do nauczania poza szkołą.

Trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że oprócz oficjalnego ruchu muzycznego istnieje w naszem społeczeństwie i innego rodzaju muzyka: użytecznościowa (orkiestry wojskowe i innych organizacyj), rozrywkowa (zespoły w lokalach publicznych), amatorska (kultywowana w domach prywatnych i kołach śpiewaczych), muzyka kościelna, oraz bogate, ostatnio przechodzące doniosłe zmiany, muzykanctwo wraz z pieśnią ludową. Wszystko to wymaga stałej opieki, a w większości wypadków i ujęcia w ramy organizacyjne.

d) Krytyka:

Krytyka muzyczna, stojąc na straży utrzymania pionu w rozwoju sztuki muzycznej, powinna przytem jaknajściślej współdziałać także z ruchem muzycznym, idącym po zasadniczej linji dokształcania muzycznego najszerszych warstw naszego społeczeństwa. Na zakończenie nawiasem wspomnę, że kwestja uregulowania stosunku muzyki mechanicznej do polskiej sztuki muzycznej jest u nas oddawna aktualna i dotychczas nie została rozwiązana.

TADEUSZ SZELIGOWSKI

Wilno

1) *Jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce?*

Sprawa ta wymaga szerokiego omówienia, przyczem należałoby przyczyny słabości ruchu muzycznego oświetlić statystycznym i historycznym materjałem. Mówię rozmyślnie o słabości ruchu muzycznego, gdyż w Polsce nigdy nie był on zbyt silny. Trudno zatem tu mówić o jego zaniku. Powody tego leżą przedewszystkiem w braku kultury muzycznej społeczeństwa, co znowu jest wynikiem dziejowego rozwoju. Nigdy nie byliśmy narodem zbyt muzykalnym. Przodująca ongiś warstwa szlachecka miała minimalne zrozumienie dla spraw kultury a szczególnie dla muzyki. Domy arystokracji polskiej nie odegrały takiej roli jak dwory magnaterji włoskiej, francuskiej czy niemieckiej. Te ostatnie stworzyły świetną kulturę muzyczną dzisiejszych Niemiec. Utrzymywanie kapel, chórów na dworach magnaterji polskiej było więcej dyktowane snobizmem aniżeli rzetelną potrzebą muzyki i muzykowania.

Mieszczaństwo miast polskich nie było nigdy szczególnie zamożne. Jednak zdobywało się nieraz na wysiłek. Wystarczy przypomnieć Kraków i jego ruch muzyczny w końcu XV i początkach

XVI w. Kultura muzyczna Krakowa, Poznania, Lwowa, Warszawy sięgała daleko wstecz, o wiele dalej aniżeli np. Wilna, które zupełnie mieszczaństwa nie posiadało. Czynnik miejski zdecydowanie zatem wpływał dodatnio na ruch muzyczny w Polsce.

Warstwa chłopska, zbyt uboga i upośledzona nie wchodzi w rachubę jako czynnik ruchu muzycznego. Natomiast wydała kilku kompozytorów, m. i. Lwowczyka i Gomółkę.

Wytworzona w XIX w. warstwa robotnicza, okazała najwięcej zdolności w kierunku *społeczności muzycznej*. Chóry Wielkopolski i Górnego Śląska składają się w lwiej części z elementu robotniczo rzemieślniczego, który w ten sposób siłą rzeczy wysuwa się na pierwszy plan ruchu odbiorczo-muzycznego w Polsce.

2) *Czy i jakie istnieją możliwości zainteresowania społeczeństwa muzyką jako sztuką?*

Zasadniczo tak. Coprawda w chwili obecnej warunki szczególnie nie sprzyjają zainteresowaniu sztuką. Szukanie przez poszczególne narody rozwiązania trudnych problemów ustrojowych i ekonomicznych osłabia znacznie pęd ku sztuce, gdzie intelekt musi dominować. Społeczeństwa uciekają do sportu, który raczej staje się azylum przed trudną rzeczywistością aniżeli naturalną potrzebą mięśni.

Wśród tych trudności specjalnie w Polsce odgrywają olbrzymią rolę warunki ekonomiczne. Gdy się słyszy o takich faktach, jak dożywianie 50.000 ludzi w jednym powiecie wileńszczyzny, przejmuje nas niepokój, czy ci ludzie zainteresują się kiedykolwiek muzyką, książką, obrazem. Czy w tych warunkach można mieć nadzieję na jakąkolwiek szybszą poprawę?

Raczej nie. Temwięcej musimy włożyć wysiłku w przyszłe pokolenia, aby te następne miały już pracę o wiele bardziej ułatwioną. Stąd płynąć winna nasza troska o muzykę w szkołach. Na ten temat powiedziano wiele, więcej jeszcze napisano. Niestety do tej pory nie jest dobrze. Wystarczy przeczytać kilka artykułów krytykujących obecny program muzyczny szkół powszechnych, aby zdumieć się, jakim cudem program ten jeszcze się utrzymuje przy życiu. Propaguje on bowiem metodę nauki śpiewu w sposób „pastuszy", t.j. uczenia na pamięć bez znajomości nut, których nawet nie wolno uczyć do czwartego oddziału szkoły powszechnej. Że taka metoda i taki program prowadzą wyłącznie do mechanicznego nauczania śpiewu i nie dają żadnych muzycznych podstaw, to pewne.

Inne troski wzbudza polityka Polskiego Radja. Instytucja, którąby mogła w ciągu krótkiego czasu podnieść ruch muzyczny kraju o jakie 50%, robi wszystko, aby tylko go sparaliżować i zabić. Obok Wilna, które protestowało w styczniu przeciwko dotychczasowej działalności prowincjonalnej Radja stanął Kraków, równie silnie broniący swych kulturalnych dóbr, zagrożonych przez Radjo Warszawskie. Mamy nadzieję, że wkrótce ustąpi bezplanowość i bezprogramowość muzyczna Polskiego Radja w Warszawie i że odegra ono w ruchu muzycznym Polski bardzo poważną rolę.

Pozostaje jeszcze sprawa funduszów na muzykę. Uważam, że tu można wykazać wiele inicjatywy. Przydałaby się ustawa o tantjemach autorskich za utwory kompozytorów których prawa autorskie już wygasły. Dalej możnaby pomyśleć o drugiej loterji państwowej, z mniejszym zakresem działania, z której dochody szłyby wyłącznie na sztukę polską. Coś podobnego istnieje na Łotwie i wydaje podobno znakomite rezultaty. Z tych i innych źródeł wpływające pieniądze, mogłyby utworzyć fundusz muzyczny, rozdzielany stosownie do *aktywności* poszczególnych towarzystw oraz instytucyj muzycznych. Pole do działania otwiera tu się b. szerokie.

3) *Jaka jest rola muzyka (twórcy, odtwórcy, pedagoga, krytyka) w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce?*

Jaknajmniej pretensji do społeczeństwa, a jaknajwięcej wysiłku. Nietylko artystycznego, bo ten się sam przez się rozumie, ale organizacyjnego. Trzeba sobie powiedzieć, że na każdym z nas ciąży obowiązek pracy organizacyjnej, od której nie można się uchylić. Typ *artysty-społecznika* staje się charakterystyczny dla obecnych stosunków w Polsce. Tym sposobem wiele można zdziałać. Naturalnie dużo zależy tu od indywidualności danego artysty, jego siły i wyrobienia społecznego, jego walorów artystycznych. Jedno staje się pewne: nie należy nigdy działalności artystycznej dociągać do poziomu słuchacza, lecz zawsze słuchacza starać się podnieść do wyższego poziomu, zasada tak często łamana przez kompozytorów, wirtuozów i krytyków. Jedna pedagogja może wolna jest od tego zarzutu, ale i tu popełnia się wiele błędów przez bagatelizowanie tego wszystkiego co jest nowe i odbiegające od znanych szablonów. Uczeń konserwatorjum musi być przygotowany do tego, co napotka w życiu. Skoro nic mu

się nie powie o Ravelu lub Strawińskim, wówczas jego zetknięcie się z utworami tych, na całym świecie granych mistrzów, wywoła w nim żal i pretensję do szkoły, jak również podejrzenie co do poziomu nauki, która obowiązana jest uwzględniać to wszystko, co ma jakąkolwiek wartość zdobywczą i odkrywczą. Prowincjonalizm polski musi na terenie szkoły muzycznej stanowczo zniknąć.

Wyczerpałem pytania. Uwagi moje naszkicowane zaledwie powierzchownie, dyktowane są optymizmem, że jednak wiele jeszcze można zdziałać, pomimo trudności jakie się piętrzą przed współczesnem życiem artystycznem Polski. Do tego optymizmu upoważnia mnie porównanie stanu w jakim znajdowała się muzyka za czasów Moniuszki z stanem dzisiejszym. Różnica tych czasów jest jednak frapująca.

ZBIGNIEW DYMMEK
Kraków

Przyczyny, dla których ruch muzyczny w Polsce wykazuje znaczny spadek, nie są tego rodzaju, aby nie można było mieć nadzieji na poprawę w niezbyt dalekiej przyszłości. I chociaż niejeden muzyk polski czuje się niepotrzebnym w naszem społeczeństwie i ulega zniechęceniu lub nie widzi sensu w swej pracy, to jednak nie należy zapominać, że jesteśmy narodem w lwiej części niemuzykalnym i że dawniej muzyka również nie była ani częstym ani miłym gościem w polskim domu, a słowo muzyk nie rozumiano w szerokich masach inaczej jak muzykant. Jeżeli więc obecnie jesteśmy świadkami — a niekiedy i ofiarami — jeszcze większego oddalenia społeczeństwa od najpotężniejszych dzieł genjuszy muzycznych, to dokonał tego głównie kryzys ekonomiczny, który uniemożliwił i tym nielicznym rzeszom melomanów obcowanie z muzyką w naturalnych kształtach, pozostawiając im prawie jedyny kontakt z dobrą muzyką dzięki tak bardzo niedoskonałym aparaturom radjowym.

Trzeba przypuszczać, że z tego samego powodu czynniki rządzące poświęciły czasowo swą uwage umuzykalnieniu jedynie młodego pokolenia, obierając za teren do tego szkołę powszechną a częściowo i gimnazjum.

W poszukiwaniu przyczyn obecnego ciężkiego położenia muzyki, postarajmy się rozważyć, czy niema błędów, zanied-

bań lub win po stronie samych muzyków. Co zrobiliśmy np., aby płodów naszej pracy potrzebował inteligent, chłop czy robotnik?

W tem miejscu zauważę, że nie należy przeciętnemu słuchaczowi dawać tę samą muzykę, w jakiej smakuje muzyk-kompozytor, czy muzykolog. Mamy w pamięci list profesora Lwowskiego Uniwersytetu, w którym wzywa Polskie Radjo, aby zaprzestało „rozstrajać nerwy modernistycznemi symfonjami“. Jest to głos wybitnego człowieka! A podobny stosunek do muzyki współczesnej, czy wogóle bardziej skomplikowanej ma większość polskiej inteligencji. Nie może być korzystniejsza sytuacja, jeśli chodzi o niższe sfery społeczeństwa. Dlatego twórczość naszych przodujących kompozytorów może mieć odbiorców tylko wśród muzyków i nielicznych przedstawicieli inteligencji. Tylko „wybrani“ mogą ją rozumieć i odczuwać.

Pozatem przeważają w polskiej twórczości muzycznej tematy smutne, wstrząsające — wogóle poważne; pomysły muzyczne tylko w rzadkich wypadkach posiadają przekonywujący rytm. Również prawie nie uwzględniamy zapotrzebowań muzycznych ogromnej części społeczeństwa, komponując wbrew temu, co najbardziej odpowiada szerokim warstwom: zamiast zdecydowanej i wybitnej rytmiki dajemy rozlewność w tematyce, zamiast inwencji radosnej czy humoru — dajemy smutek, łzy, boleść; zamiast utworów prostych dajemy symfoniczne opracowania, co samo już odstrasza nietylko prostego człowieka, ale i niejednego inteligenta; nie piszemy komedyj muzycznych i operetek, choć te formy miałyby u nas większe powodzenie od niejednej opery, pozwalając jednocześnie kompozytorowi rozwinąć całą jego wiedzę i technikę. Nie znajdzie szary słuchacz zadowolenia wewnętrznego jakoteż nie znajdzie dbałości o jego jeszcze nie rozwinięte potrzeby muzyczne— tam, gdzie odtwarzają dzieła odpowiadające może najlepiej średniemu poziomowi muzykalności. Myślę o teatrach operowych.

Słuchacz przychodzący tutaj chce w pierwszym rzędzie spektaklu. Zamiast tego widzi (najczęściej) fatalną grę aktorów, nie słyszy i nie rozumie słów tekstu operowego, przygłuszanego przez orkiestrę dzięki niezdolności dyrygentów operowych wydobywania z orkiestry walorów muzycznych bez „przykrywania“ śpiewaków. Ci, ze swej strony, lekceważą słowo śpiewane, zamieniając samogłoski trudne na łatwe, lub połykając spółgłoski jakby nie wiedzieli, że te ostatnie to skuteczny oręż przeciw zbyt silnej orkiestrze. Nic też dziwnego, że nawet piękne głosy naszych śpiewaków nie przyciągną takiego słuchacza.

Największe, obok szkoły powszechnej, możliwości pozyskania ogółu dla muzyki ma u nas Polskie Radjo. Porównywując programy radjowe polskie i zagraniczne, można się przekonać, że kierownictwo muzyczne tej instytucji nie wykazuje starań (a jeśli stara się—to nieudolnie), aby zwiększyć i wyszlachetnić potrzeby swego przeciętnego odbiorcy, lecz obniża poziom audycyj radjowych przez nadawanie tandety muzycznej, postępując jak prywatny przedsiębiorca szukający największych zysków i nie zaprzątający sobie głowy, czy jego wysiłek ma cechy ideowe. Polskie Radjo w swej polityce muzycznej miało na celu wybrnięcie z trudnej sytuacji finansowej przez zcentralizowanie działalności prawie całkowicie w rozgłośni warszawskiej, nie zapominając jednak o prowincji, ale tylko w tym sensie, aby ją eksploatować... Ta polityka wywołała już silne protesty Wilna i Krakowa. Nie jest też wykluczony bojkot Polskiego Radjo, zwłaszcza, że polityka taka spowodowała zamarcie ruchu koncertowego poza stolicą, możliwego w naszych czasach tylko przy poparciu Radja. Skutkiem niej prowincjonalne szkoły muzyczne stały się prawie niepotrzebne nietylko dla zawodowców ale i dla amatorów. Trudno wierzyć, aby taki stan rzeczy nie doprowadził na prowincji do stracenia przez Polskie Radjo posiadanych jeszcze pozycyj, skoro żywi przedstawiciele muzyki będą skazani na zagładę, a zobojętniałe i nie umiejące tylko słuchać muzyki społeczeństwo—zostawione na oddziaływanie ryczących głośników i bezdusznych aparatur, wystarczających normalnie do wysłuchiwania komunikatów lub sprawozdań z zawodów sportowych.

Nie bez zarzutów jest działalność przodujących polskich orkiestr symfonicznych. Tutaj jednak usprawiedliwia je wegetacyjna sytuacja finansowa.

Z powyższego widać, jakich zmian trzeba dokonać, aby muzyka w Polsce zajęła należne jej miejsce.

Twórczość naszych kompozytorów, którym zależy na podniesieniu i przygotowaniu ogółu do stopniowego odczuwania i częściowego choćby zrozumienia wysokich wzlotów ducha ludzkiego w dziedzinie tonów — powinna ulec przemianom. Należy przemawiać do ogółu językiem posiadającym te słowa, któreby przekonywały i zjednywały go do muzyki wartościowej, t. zn. — zwrócić dużo uwagi na rytmikę, unikać łzawienia, którem tak przepojona jest polska twórczość z czasów naszej krzywdy narodowej, starać się o formy proste i zwięzłe, pamietając, że żyjemy w czasach skrótów i przyśpieszonego tempa życiowego, wreszcie — próbować humoru.

Zapoczątkowane przez szkoły powszechne rozwijanie zamiłowań muzycznych i zrozumienia muzyki dzięki „godzinom słuchania muzyki“ powinniśmy podtrzymywać i kultywować przez skierowanie mas do teatrów muzycznych, które muszą pomyśleć, aby je do siebie przywiązać przez przemyślany dobór repertuaru i jak najstaranniejszy sposób podawania słuchaczowi tekstu.

Polskie Radjo może dokonać wiele w tej gigantycznej pracy nad przekształceniem stosunku i zamiłowań społecznych do t. zw. muzyki poważnej—o ile zechce zrozumieć, że radjo choć jest bezcennym wynalazkiem, to zastępuje żywego człowieka tylko częściowo, a jeśli chodzi o muzykę to jego rola znacznie się zmniejsza, gdyż przeciętny słuchacz nie umie tylko słuchać muzyki (znane jest wszystkim zasypianie ze słuchawkami na uszach) i daleko więcej podlega czarowi żywego artysty o mniejszych kwalifikacjach niż wybitnego artysty „podanego“ przez radjoodbiornik. Co się tyczy muzyków — zawodowców, to radjo nie może ich zadowolnić z powodu braków technicznych naszych rozgłośni, a w równej mierze z powodu niedoskonałości polskich radjoodbiorników, względnie — dużych kosztów związanych z utrzymaniem aparatury radjowej. Dlatego kierownictwo muzyczne Polskiego Radja nie powinno jeszcze pogłębiać kryzysu i skazywać na całkowitą zagładę zespoły symfoniczne czy kameralne oraz wirtuozów na prowincji, gdyż oni są tym żywym materjałem oddziaływującym bezpośrednio na społeczeństwo i pobudzającym życie muzyczne—tego nie dokona zaś sam aparat lub maszyna. Nie chodziłoby tu o utrzymywanie przez Polskie Radjo orkiestr lub innych zespołów na prowincji, lecz o dawanie bodźca do organizowania ruchu muzycznego w miastach poza Warszawą. Do pobudzenia takiego ruchu nie potrzeba sum, któreby zachwiały równowagę budżetową Polskiego Radja: wystarczyłyby skreślenia pozycyj nie przynoszących tej instytucji ani zaszczytu ani korzyści.

Zadaniem kół muzycznych (a konserwatorjum w szczególności) powinno być wypuszczanie muzyków o wysokich kwalifikacjach, aby najbliższe już pokolenie muzyków mogło i miało dane do wzbudzenia zaufania i szacunku społeczeństwa. Wypadki, które zdarzają się jeszcze obecnie, że dyrektor szkoły muzycznej nie odróżnia basklarnetu od oboju lub dźwięku klarnetu od dźwięku waltorni — świadczą wymownie, jaką pracę mają jeszcze przed sobą nasze konserwatorja.

Możliwe, że korektury i zmiany w polskiem życiu muzycznem, o których wyżej była mowa, okażą się zupełnie nie wystarczające,

o ile kryzys ekonomiczny będzie czynił dalsze spustoszenia. Co mają jednak robić i jak radzić sobie w tej sytuacji muzycy?

Kompozytorom, uznanym za wodzów polskiej twórczości muzycznej, nie mamy potrzeby wskazywać drogi, po której powinni kroczyć. Pozostali mają szerokie pole dla swej działalności, jeżeli zechcą pomyśleć o tych „dziewiczych“ u nas sferach nie tkniętych naprawdę przez sztukę. Czy warto tutaj skierować swe wysiłki niech im wystarczy fakt, że — jak pokazuje praktyka — robotnik jest zdolny do słuchania nie tylko sztajerów lub podobnej „muzyki“, lecz może również słuchać i (słucha!) pieśni Wolffa lub produkcji kwartetu smyczkowego. W interesie szybszego przeniknięcia muzyki i do tych warstw należy, aby powstała odmiana krytyka muzycznego — prelegent muzyczny. Zadanie jego byłoby bardzo doniosłe i trudne, albowiem musiałby on torować drogę muzyce w materjale surowym a często także niesfornym. Nie mniej ważnej pracy powinni podjąć się nasi organiści. Mogą oni pozyskać dla muzyki małe miasteczka i wieś polską przez tworzenie chórów. Ta praca mogłaby być realizowana jednak dopiero po stworzeniu przez odpowiednie czynniki sprzyjających dla niej warunków. Jakie znaczenie miałaby taka akcja nie trzeba chyba dowodzić. Pedagog i odtwórca spełnialiby w dziele zbliżenia naszego społeczeństwa do muzyki rolę nerwów, dla których mózgiem byłaby wartościowa twórczość muzyczna.

TEODOR ZALEWSKI
Warszawa

Gdy szukamy odpowiedzi na pytanie: jakie są konkretne przyczyny zaniku ruchu muzycznego w Polsce, zazwyczaj zwracamy się do warunków i struktury współczesnego życia, do nowych upodobań dzisiejszego człowieka i tu mniemamy znaleźć rozwiązanie dylematu, dręczącego każdego muzyka. W ostatnich zaś czasach szczególnie często można się spotkać ze zdaniem, że panujący kryzys gospodarczy jest najgłówniejszym sprawcą niedoli naszego ruchu muzycznego. A ponieważ zwalczenie tego kryzysu nie leży ani w mocy, ani w kompetencji muzyków, to podobno bezcelowem jest szukanie środków zaradczych i należy cierpliwie czekać aż „czasy się odmienią“.

Ten wszechmocny kryzys gospodarczy stał się dla wielu ludzi cudownie prostem i przekonywującem wyjaśnieniem wszelkich

klęsk naszego życia muzycznego: doskonale tłomaczy brak zainteresowania muzyką poważną, puste sale koncertowe, krach teatrów operowych, biedę muzyków i t. d., rozgrzesza naszą bezczynność i uwalnia od potrzeby przemyślanego stosunku do powstających nowych zagadnień.

Tymczasem należałoby w pierwszym rzędzie zdać sobie sprawę z tego, czy sami muzycy są dostatecznie aktywni w zwalczaniu t. zw. kryzysu w naszem życiu muzycznem i czy posiadają jakikolwiek konkretny plan działania, który przywróciłby muzyce właściwe miejsce w kulturze naszego kraju.

Mam wrażenie, że rzeczywistość daje negatywną odpowiedź na te pytania. Wbrew wszelkiej logice fakt zamierania naszego ruchu muzycznego nie wywołał prawie żadnej reakcji obronnej wśród naszych muzyków: panuje tam podziwu godna bezczynność i... bezradność. Większość muzyków przytem nie uświadomiła jeszcze sobie, że obecna epoka wielkich przemian społecznych, gospodarczych, ustrojowych i t. d. wymaga i od nich rozwiązania szeregu nowych zagadnień w dziedzinie sztuki i życia artystycznego. Dlatego w mojem przekonaniu najbardziej konkretną przyczyną zaniku ruchu muzycznego w Polsce jest bierność samych muzyków i nieuświadomienie przez nich potrzeby wytężonej, rozumnej i szczerej pracy, wolnej od szukania taniego efektu lub osobistego rozgłosu.

Charakterystycznym objawem naszych czasów jest jakby zanik zainteresowania muzyką poważną. Nie tak dawno jeszcze publiczność zapełniała sale koncertowe i teatralne, gorąco komentowała wydarzenia artystyczne i zdolna była do entuzjazmu. Dziś ta publiczność znikła; pozostała tylko garstka ludzi przeważnie zawodowo słuchających muzyki: ich związki z muzyką są raczej formalne.

Nie da się zaprzeczyć, że te sfery, które dawniej dostarczały największej liczby wielbicieli muzyki, dziś w rachubę już nie wchodzą. Muzyka poważna przestała istnieć nietylko dla arystokracji i zamożniejszej burżuazji, ale i dla przeważającej masy inteligencji. Zainteresowania muzyczne tych warstw nie sięgają poza piosenkę rewjową, chór rewelersów lub szlagiery jazzowe. Gdy ze względów „reprezentacyjnych" lub towarzyskich zmuszone są zetknąć się z muzyką poważną, zdradzają żenującą wprost ignorancję i wykazują zupełny brak orjentacji w naszych stosunkach muzycznych.

Gdzież szukać odbiorców muzyki? — Sądzę, że muzyka musi

wyjść z ograniczonego terenu, na którym pozostawała do tej pory i dotrzeć tam, gdzie dotąd nie docierała. Niech przestanie być sztuką dla nielicznych wybranych, a stanie się sztuką potrzebną i znaną każdemu. *Muzyka winna pójść w szerokie masy!* Pozornie hasło to trąci pustym frazesem o akcencie demagogicznym. W istocie kryje w sobie najbardziej palące i żywotne zagadnienie,—zagadnienie rozszerzenia zasięgu muzyki poważnej. W jego rozwiązaniu leży przyszłość muzyki, jako sztuki.

Przed laty próbowano u nas rozwiązywać problem umuzykalnienia mas w płaszczyźnie ruchu śpiewaczego i osiągnięto dodatnie wyniki: praca towarzystw śpiewaczych wywoływała i wzmagała zainteresowania muzyczne szerokich warstw społecznych. Niestety nie wyzyskano wypływających stąd możliwości, ujęto zadanie zbyt jednostronnie i sprawa utknęła.

Dziś praca nad umuzykalnieniem mas winna być bardziej wszechstronną i zmierzać do stopniowego kształcenia słuchacza na różnego rodzaju dziełach muzycznych o istotnej wartości. Trzeba tylko zerwać z pokutującym dość szeroko mniemaniem, że szerokim masom odpowiadają tylko t. zw. popularne programy z nieodzowną muzyką „swojską“ o rytmach skoczno-tanecznych.

Praca muzyczna wśród szerokich mas nie da się pomyśleć bez jednoczesnej decentralizacji naszego ruchu muzycznego. W mniemaniu wielu t. zw. względy reprezentacyjne, prestige'owe etc. nakazują łożyć ogromne sumy na utrzymanie przy życiu niektórych zdegenerowanych stołecznych instytucyj muzycznych. Natomiast potrzeby życia muzycznego na prowincji w minimalnym stopniu są brane pod uwagę. Najwyższy już czas skończyć z tem sztucznem skupianiem ruchu muzycznego w najmniej muzykalnem mieście Polski. Ośrodkami ruchu muzycznego muszą stać się istniejące lub nowopowstałe towarzystwa i koła miłośników muzyki w całym kraju. Jak wskazują świeże doświadczenia, aktywność tego rodzaju organizacyj, połączona z rozumną i planową pracą może dać doskonałe wyniki nawet na terenie zdawałoby się beznadziejnym.

Prace lokalnych towarzystw muzycznych dadzą konkretne wyniki, gdy będą się opierać na wspólnych założeniach ideowych i ścisłem wzajemnem współdziałaniu. Rozproszone wysiłki i luźne poczynania zgóry są skazane na niepowodzenie i będą tylko marnotrawieniem energji. Dlatego koniecznem jest utworzenie takiej instytucji, którąby wspierała i uzgadniała prace poszczególnych towarzystw, łączyła ich wysiłki i umożliwiała istotne współdziała-

nie. Wydaje mi się, że życie dawno już się domaga zrzeszenia się wszystkich społecznych organizacyj muzycznych w „Związek Polskich Towarzystw Muzycznych”. W innych dziedzinach na każdym kroku spotykamy liczne instytucje, które ujmują w karby organizacyjne różne przejawy działalności ludzkiej i reprezentują pewne interesy. Świat muzyczny stanowi pod tym względem szczególny wyjątek i jakby dumny był ze swej dezorganizacji i rozproszenia. Skutki tego są widoczne. Wspominany Związek, będąc widomym znakiem jedności i wspólnych dążeń polskich organizacyj muzycznych, mógłby z czasem przemienić się w instytucję reprezentującą polski świat muzyczny i jego potrzeby artystyczne.

Obok pracy planowej nad rozbudzeniem zamiłowania do muzyki w szerokich masach, niemniejszą wagę posiada praca muzyczna wśród młodzieży szkolnej, stąd bowiem wyjdą kadry przyszłych miłośników muzyki. Wydaje się, że na tym terenie dotąd zrobiono jeszcze bardzo niewiele i muzycy nie doceniali jego znaczenia. Reforma szkolnictwa ogólno-kształcącego i układane nowe programy nauczania pozwolą zapewne na twórczą pracę i w tym zakresie.

Ten najogólniejszy zarys ważniejszych problemów naszego życia muzycznego poniekąd sam wskazuje, jaka jest rola muzyka w pracy nad umuzykalnieniem naszego społeczeństwa i podniesieniem kultury muzycznej w Polsce. Obecnie muzyk nie może działać w oderwaniu od rzeczywistości, widzieć na pierwszym planie tylko siebie, lecz musi pracę swą uzgodnić z potrzebami życia, a obok talentu i umiejętności artysty wysokiej klasy musi posiadać chęć i zdolność do pracy społecznej oraz żarliwą ofiarność w imię celów wyższych, niż osobiste. Wszyscy zaś muzycy polscy muszą zdobyć się na wynalezienie wspólnej platformy, na której mogliby, pracując wytężenie, odrobić dotychczasowe zaniedbania i błędy.

Jeżeli postawiona wyżej teza o konieczności umuzykalniania mas jest słuszną, to jakże szerokie, wprost bezkresne możliwości pracy otwierają się przed każdym muzykiem. Wzniecenie i ożywienie ruchu muzycznego w różnych zakątkach naszego kraju, tworzenie towarzystw i kół miłośników muzyki, organizacja zespołów instrumentalnych i wokalnych, piśmiennictwo popularne, odczyty i wykłady, działalność pedagogiczna, kształcenie smaku słuchacza i wyrabianie jego upodobań muzycznych, a wszystko to w połączeniu z niestrudzoną pracą organizacyjną i społeczną—

oto możliwości istotnie twórczej i owocnej pracy. Jeżeli nasi muzycy potrafią zapalić się do tej pracy, jeżeli wyrzekną się wybujałych ambicyj i przestaną troszczyć się o wygodne życie z małemi obowiązkami, jeżeli wreszcie uświadomią sobie że opieranie swego bytu na ciągłych stypendjach państwowych jest conajmniej upokarzającem dla człowieka w pełni sił, to można będzie liczyć na radykalny zwrot w dziejach naszej kultury muzycznej.

Wierzę, że muzycy, którzy chcą czynnie i z pożytkiem pracować, potrafią przekonać swych kolegów po fachu o niedorzeczności jakiegoś „klasowego“ podziału na starych i młodych, konserwatystów i modernistów, wpływowych i niewpływowych. Dziś nie czas na urojone antagonizmy i walki osobiste: zamiast tego skierujmy całą naszą energję na tworzenie zdrowych i trwałych podstaw polskiej kultury muzycznej.

STANISŁAW WIECHOWICZ
Poznań

Możnaby zacząć dyskusję od tego, czy istniał wogóle kiedykolwiek u nas taki ruch muzyczny, w porównaniu z którym dzisiejszy stan byłby alarmującym. Mnie się wydaje, że nie. A jeżeli przytem uwzględnimy obecne warunki ekonomiczne, istnienie radja, przesilenie niektórych form muzycznych i muzykowania samego, a także brak wybitniejszych talentów (zresztą nietylko u nas), to nie trudno nam będzie zrozumieć dlaczego w operze jest pusto, na koncertach także, a nowe kompozycje nie wzbudzają entuzjazmu.

Inna rzecz, że objawy te, zrozumiałe w stolicy i kilku innych większych miastach, nie tłumaczą zupełnie naszej prowincji, która tak wytrwale manifestuje swą bierność i obojętność, ale chyba nie z przesytu wysoką kulturą muzyczną i wyrafinowanemi zdobyczami na tem polu. Prowincja nasza wogóle muzyką się nie zajmuje i nic ją te rzeczy nie obchodzą.

I tu właśnie kryje się sedno zagadnienia. Jeżeli bowiem chcemy mówić o kulturze muzycznej jakiegoś kraju lub narodu, to nie możemy brać pod uwagę to tylko, co produkuje stolica i kilka większych miast, ale musimy badać miasta, miasteczka i wsie. Jeżeli chodzi o nas, to nie trudno powiedzieć jaki byłby rezultat podobnych badań. To też zrozumiawszy i uświadomiwszy sobie gdzie leży przyszłość naszej kultury muzycznej, powinniśmy całą naszą uwagę skierować na prowincję i stamtąd rozpocząć *pracę*

organiczną. Prowincja nasza ma dużo świeżych sił i odłogiem leżącego zapału — to też zadanie trudnem nie będzie, ale pod warunkiem, że do pracy staną ludzie *z pełnem przygotowaniem* fachowem i społecznem. Pozatem nie należy zapominać, że będzie to praca dla całych pokoleń, nawet wtedy jeżeli sobie nie postawimy narazie większych wymagań jak tylko odrobienie zaległości. W Europie pracę tę prowadziło jakieś 5—6 pokoleń zanim kultura muzyczna osiągnęła swój poziom. Działo się niestety to wtedy, kiedyśmy byli politycznie nieobecni, a narodowo rozczłonkowani — t. j. w wieku 18 i 19, na który to czas przypada właśnie największy i powszechny rozkwit kultury muzycznej w Europie. Mam na myśli nie tyle bogaty dorobek twórczy tych czasów, ile głównie proces obejmujący w niektórych krajach wszystkie warstwy i wytwarzający w umysłach świadomość doniosłości kultury muzycznej dla życia narodu, oraz znaczenia jej w organizowaniu mas za pomocą tak mocnych a prostych i bezinteresownych spoideł, jakiemi są formy masowego kultywowania muzyki.

Żadna ze sztuk nie nadaje się tak do pełnienia funkcji społecznej, jak właśnie muzyka — i żadna z nich nie ma w sobie tyle zdolności skupiania mas, organizowania ich i wychowywania. Te właściwości muzyki zaczął wyczuwać i wydobywać na jaw w Europie wspomniany okres, podejmując rozległą i głęboko sięgającą pracę nad uspołecznieniem tej sztuki i umuzykalnieniem społeczeństwa, wciągając je do czynnego udziału w wytwarzaniu kultury muzycznej w narodzie. Nie było to oczywiście żadnem objawieniem, bo precedensy, choćby nawet w bardzo pierwiastkowych formach, w historji już były.

Byłoby nieścisłością twierdzić, żeśmy w tej pracy żadnego udziału nie brali. Niestety tylko jednostkowo. I aczkolwiek przynosi nam zaszczyt, że w tak trudnych czasach znalazły się u nas jednostki, dzięki którym imię polskie nie zostało wykreślone z dziejów muzycznych Europy tego okresu, to jednak wysiłki ich, niejednokrotnie niezmiernie doniosłe w swych skutkach późniejszych, nie mogły w danym momencie odgrywać roli czynnika konstruktywnego w dziele budowy organicznej kultury muzycznej narodu, ani rodowodu swego z tej kultury (jako nieistniejącej) wyprowadzać. Wysiłki te były najwyżej emocjonalnemi aktami protestu, które spętany organizm narodu wyrzucał z siebie na znak życia, ale nie mogły być wykładnikami kultury muzycznej społeczeństwa i głębszego związku z naszem życiem ówczesnem nie miały. (Chopin jest tu najbardziej jaskrawym przykładem).

Dopiero pod koniec 19 wieku widoczne są próby i wysiłki w kierunku *pracy organicznej w społeczeństwie* (Maszyński w Warszawie, Gall w Małopolsce, Dembiński w Poznaniu). Praca ta zapoczątkowana pod znakiem ideałów wielkiego misjonarza naszej narodowej kultury muzycznej Moniuszki dała szczególnie dobre rezultaty tam gdzie oparła się o najszersze warstwy — wieś, lud, miasteczka, sfery rzemieślnicze, kupiectwo — t. j. w Wielkopolsce, na Pomorzu i Śląsku. Za przykładem tych dzielnic poszły i inne jeszcze w dobie przedwojennej, a obecnie ruch ten daje się zaobserwować już w całym kraju.

Jeżeli więc — wracając do założenia — pomimo tylu niesprzyjających okoliczności i warunków życie muzyczne nie załamało się u nas nawet w dobie, kiedy wartościowe społecznie, a utalentowane muzycznie jednostki uważały niemal za zdradę sprawy narodowej zajmowanie się tak oderwaną i nieużyteczną rzeczą jak muzyka, jeżeli — powtarzam — w takim czasie nie przestała sztuka ta wogóle istnieć, to chyba to o nas źle nie świadczy. Jeżeli zważywszy te wszystkie okoliczności, spojrzymy bezstronnie—i nie z punktu widzenia stolicy wyłącznie — na obecny dorobek w tej dziedzinie (bo dorobkiem już można nazwać to czem dziś dysponujemy), to nie znajdziemy powodu do ubolewań. Najwyżej możemy poczuć żal na myśl, jakby mogła wyglądać nasza kultura muzyczna, gdyby nie te 150 lat wykreślone z życia.

Fakt że nie jest tak źle jakby się zdawało nie zwalnia nas oczywiście od obowiązków wynikających z samego życia; winniśmy przytem dokładnie zdawać sobie sprawę z ogromu pracy jaką mamy do nadrobienia. Pójdzie to bardzo szybko, jeśli znajdziemy odpowiednie podejście do zagadnienia i zajmiemy się w pierwszym rzędzie przygotowaniem gleby pod przyszłą kulturę muzyczną polską. Mówię *przyszłą*, bo dzieje naszej muzyki są dotąd dziejami jednostek przy zupełnej bierności mas. A o kulturze można mówić dopiero wtedy, kiedy w wytwarzaniu jej bierze udział nietylko górna warstwa specjalistów, ale i szeroki ogół. I mierzy się ją nie najwyższemi szczytami, ale wysokością *przeciętnego poziomu.*

Jak dotąd nie możemy mówić u siebie o istnieniu kultury muzycznej, bo nie posiadamy dobrego stanu średniego, dobrego przeciętnego poziomu w muzyce, zarówno w twórczości, odtwórczości i pedagogji, jak i w krytyce. Wiedza, umiejętność i cała techniczna strona u większości osób uprawiających muzykę w tej czy innej formie znajduje się zbyt często niestety poniżej najskromniejszej nawet normy. A najgorzej jest właśnie na tych odcinkach,

które warunkują normalny rozwój kultury muzycznej w społeczeństwie t. j. w *szkole i Kościele.*

Nauczyciel i organista są twórcami kultury muzycznej Niemiec, Austrji, Czech, Holandji, Danji, Szwajcarji i t. p. Ludzie ci rozsiani po całym kraju prowadzą chóry i orkiestry, urządzają koncerty, wygłaszają prelekcje i sami są często wirtuozami na instrumentach. Ich to zasługa jest, że kraje te mają tak wysoki przeciętny poziom kultury muzycznej. Dzieje się to jednak dlatego, że są znakomicie przygotowani zawodowo i dobrze sobie uświadamiają swoją rolę i obowiązki społeczne. Nauczycielstwo nasze tak społecznie wyrobione mogłoby oddać nie mniejszą przysługę naszej kulturze muzycznej, gdyby miało należyte przygotowanie fachowe.

Organiści mają jeszcze większe pole do działania niż nauczyciele, co w naszych warunkach częściej niestety szkodę niż pożytek sprawie przynosi.

Jest jeszcze trzeci czynnik, bardzo ważny i rozporządzający dużemi możliwościami — to orkiestry wojskowe i ich kapelmistrze. Aczkolwiek przeciętny poziom tych orkiestr pozostawia jeszcze dużo do życzenia, jednak mogłyby one z powodzeniem współdziałać w umuzykalnieniu społeczeństwa. I to nietylko wtedy, gdy są proszone do współudziału, ale mogłyby również same występować z własną inicjatywą, szczególnie w tych miejscowościach gdzie niema społecznych organizacyj muzycznych. W innych dziedzinach wojsko doskonale rozumie swoją rolę pionierską i pracuje często z wielkim pożytkiem dla okolicy; jedynie w dziedzinie muzyki wzbrania się od przyjęcia na siebie tej roli. Prawdopodobnie na przeszkodzie również i tu stoi w wielu wypadkach niski stopień przygotowania fachowego kapelmistrzów.

Kwalifikacje muzyczne nauczycieli, organistów i kapelmistrzów wojskowych u nas są niskie. Ale ludzi tych za to winić nie można, bo skoro się ich przyjmuje na stanowiska, to znaczy że odpowiadają stawianym wymaganiom.

Nie bez winy jest tu także i nasze szkolnictwo muzyczne ze swemi przestarzałemi metodami nauczania i słabym kontaktem z życiem i społeczeństwem.

Odosobnieni są również i artyści, ci z górnych warstw, ale jest to właśnie skutkiem tego, że nie posiadamy warstw wyrównawczych, nie posiadamy dobrego stanu średniego, który byłby pośrednikiem pomiędzy masą a nimi.

Uspołecznienie artystów (odróżniam tu artystów i pracowników muzycznych) jest sprawą indywidualną każdego z nich. Oczy-

wiście są w tym zakresie tematy, które można załatwiać masowo, w narzuconej dla wszystkich formie, nie będą to jednak napewno tematy natury artystycznej, ile razy bowiem próbowano nacisku pod tym względem, tyle razy rzecz kończyła się fiaskiem. Byłoby więc dobrze, żeby przy układaniu planu *pracy organicznej* nie tyle wierzchnie warstwy brano pod uwagę (te same sobie dadzą radę i będą zawsze żyły własnem życiem oraz rządziły się własnemi prawami), ile owe zapomniane dotąd, a nawet lekceważone rzesze amatorów, którym przedewszystkiem należy zapewnić rzetelnych kierowników fachowych. Od należytego skojarzenia tych dwóch czynników zależeć będą losy kultury muzycznej naszego kraju.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

Warszawa

Redakcja „Muzyki Polskiej“ obrała za temat swej pierwszej ankiety zagadnienie tak złożone, skomplikowane i uzależnione od mnóstwa czynników — nawet natury pozaartystycznej, iż mowy być nie może o wszechstronnem i mniej więcej wyczerpującem oświetleniu przez jednostkę wszystkich poruszonych w ankiecie zagadnień. Można omówić najwyżej kilka kwestyj, będących w ścisłym związku z tematem ankiety, można zwrócić uwagę na najsłabsze punkty naszego życia muzycznego, można a nawet i trzeba szukać rozwiązania nasuwających się dziś problemów kulturalnych, nie upierając się, iż jest to rozwiązanie jedyne.

Przeżywany obecnie zanik głębszych zainteresowań sztuką, zapewne, jest w jakimś związku z t. zw. kryzysem ekonomicznym, lecz, wydaje mi się, związek ten jest znacznie mniejszy, niż powszechnie o tem sądzą. Nędza materjalna dotknęła w czasach ostatnich przedewszystkiem te warstwy, które nigdy właściwie większego wpływu na rozwój kultury nie miały i nią się nie interesowały. Ta zaś część społeczeństwa, która ongiś korzystała z dóbr kulturalnych, nie zubożała aż tak dalece, by całkowicie sobie odmawiać rozkoszy obcowania z arcydziełami twórczości ducha ludzkiego. A jeśli to czyni, to wcale nie z przyczyn ekonomiczno-materjalnych, lecz z pobudek innych, bardziej zasadniczych.

Zagadnienia kultury duchowej stały się dla współczesnej, zmaterjalizowanej ludzkości zagadnieniami czysto abstrakcyjnemi, nie mającemi uchwytnego wpływu na bieg życia realnego, mater-

jalnego. I, jeśli współczesność wiele interesuje się nauką i wiele starań jej poświęca, to czyni to z pobudek praktycznych: zdobycze nauki w założeniu swem bezinteresowne, wykorzystuje się dla celów utylitarnych, materjalnych.

Nie ulega wątpliwości, iż ze wszystkich rodzajów sztuk pięknych, muzyka jest najbardziej abstrakcyjną, najbardziej nieuchwytną w swej istocie i w swem oddziaływaniu. To też znajduje ona dziś stosunkowo niewielu prawdziwych zwolenników i entuzjastów. Jeśli zaś jest tolerowana w wielu instytucjach państwowych i prywatnych, w których faktycznie głębszego zrozumienia nie znajduje, to dzieje się to tylko mocą tradycji: w przeszłości, w życiu kulturalnem narodów, muzyka miała wielkie znaczenie.

Dla ratowania zagrożonych przez współczesne, zmaterjalizowane życie odcinków kultury artystycznej i jej dorobku stanęli zorganizowani literaci i plastycy. Poruszyli oni opinję publiczną, zainteresowali swoją działalnością Władze Rządowe, powołali do życia nowe instytucje artystyczne (Akademja Literatury, Instytut Propagandy Sztuki).

Z muzyką jest u nas znacznie gorzej. Muzycy nie potrafili wspólnie wypracować żadnej idei, któraby ich pracę skierowała na wyraźnie wytknięte tory i scaliła ich wysiłki. Starania poszczególnych jednostek o uzyskanie subwencyj dla instytucyj i szkół muzycznych, albo też o ich upaństwowienie — jeśli nie całkowite, to przynajmniej częściowe — to najczęściej spotykana u nas forma społecznej działalności muzycznej.

Często powtarzane wyrazy: umuzykalnienie społeczeństwa, stały się frazesem bez znaczenia, gdyż nie nadano temu wyraźnej treści. Niewielu mamy muzyków, którzy z całą świadomością pracują nad umuzykalnieniem szerokich mas społecznych, którzy w tej pracy mają wytknięty plan i sprecyzowaną ideę umuzykalnienia. Wydaje się nawet, iż czynniki oficjalnie odpowiedzialne za organizację życia muzycznego w Polsce — takiego ściśle wypracowanego planu nie mają. A wszak chodzi tu o kwestję bardzo zasadniczą — chodzi o mocne podstawy, fundament rozwoju kultury muzycznej, bez którego niewiele pomoże muzyce polskiej subwencjonowanie Filharmonji i innych zespołów koncertowych, upaństwowianie opery i szkół muzycznych, gdyż może do tego dojść, a zresztą — częściowo już tak jest, iż na koncerty i opery nikt nie będzie chodził, a szkoły muzyczne nie będą miały uczniów.

Umuzykalnienie społeczeństwa rozumiem jako rozbudzenie wrażliwości muzycznej i zamiłowania do muzyki wśród szerokich

mas, skierowanie istniejących w społeczeństwie zainteresowań muzycznych na tory artystyczne i ich pogłębienie. Jedynie zaś skuteczną metodą ku temu — jest droga bezpośredniego oddziaływania muzycznego przez wartościowe, umiejętnie dobrane utwory.

Największy, zdaniem mojem, wpływ wywierają na kształtowanie się muzykalności społeczeństwa: Kościół, szkoła i różnego rodzaju instytucje społeczne, mające za zadanie, między innemi, szerzenie oświaty i kultury.

Warto zastanowić się nad związkiem, jaki istnieje pomiędzy muzyką kościelną, a umuzykalnieniem najszerszych warstw. Niedostatecznie jest to u nas uświadamiane, nie wszyscy zdają sobie dokładnie sprawę, jaką rolę spełnia Kościół w urabianiu upodobań artystycznych w najszerszych warstwach społecznych. Niema zaś u nas w muzyce dziedziny tak zaniedbanej i przez społeczeństwo, a nawet i duchowieństwo niedocenianej i lekceważonej — jak muzyka kościelna. Istnieją wprawdzie tu i ówdzie dobrze zorganizowane i artystycznie wyrobione chóry kościelne, mamy już szereg organistów muzycznie uzdolnionych, do swego zawodu odpowiednio przygotowanych i z wielkim zapałem w muzyce kościelnej pracujących, lecz wszystko to ginie wśród przeważającej masy organistów-samouków, lub niedouków, wygrywających na nadpsutych i rozstrojonych organach byle co i byle jak.

Muzyka kościelna w Polsce stała się synonimem dyletantyzmu, nieuctwa i najgorszego smaku muzycznego. Wystarczy powiedzieć, że w stolicy Polski, podczas uroczystych, reprezentacyjnych nabożeństw wykonywane są takie utwory jak: Requiem — Verhulsta, Pod Krucyfiksem — Faura, Ave Maria — Donizettiego, Łaski o Boże — Stradelli, Méditation z op. Thais Masseneta, Śmierć Azy Griega i wiele, wiele innych fałszywie patetycznych lub też ckliwych utworów. Wystarczy przypomnieć, że w Krakowie na nabożeństwach grywa orkiestra mandolinistów. Wystarczy uświadomić, że w Warszawie, w jednym z większych kościołów, wykonywane są nieudolnie i naprędce sklecone msze z reminiscencjami muzyki rosyjskiej. Jeśli tak jest w Warszawie, to cóż dopiero mówić o poziomie muzyki kościelnej w kościołach małomiasteczkowych i wiejskich!...

I taka oto muzyka kształtuje ucho muzyczne szerokich mas, licznie do kościoła uczęszczających.

Często słyszymy narzekania na niski poziom śpiewów ludowych w naszych kościołach i stąd wyciągamy wnioski o niemuzykalności naszego społeczeństwa. Zapominamy zaś o tem, że lud

nie ma w kościele dobrych porządnie wykonanych wzorów muzycznych, bo śpiewy wykonywane dziś na chórze i przy ołtarzu, w wielu wypadkach nie odbiegają od powszechnie śpiewanych, w sposób brzydki, — śpiewów ludowych.

Kto wie, czy ta przysłowiowa niemuzykalność naszego społeczeństwa nie jest wynikiem ciągłego stykania się z muzyką brzydką, mało wartościową, podaną nieumiejętnie i w złej formie.

Uporządkowanie muzyki kościelnej, podniesienie jej do poziomu prawdziwej sztuki, uważam za jedno z najpilniejszych zadań muzycznych w Polsce.

Jeśli chodzi o muzykę w szkole ogólnokształcącej — teoretycznie sprawa przedstawia się nieźle: śpiew jest obowiązującym przedmiotem w szkole powsz. i nadobowiązkowym w gimnazjum. Przy umiejętnie więc opracowanym programie nauki i dobrem jego realizowaniu — dobrem i pedagogicznie i muzycznie — szkoła ogólnokształcąca może stać się ośrodkiem umuzykalnienia najbardziej skutecznem. Nasuwają się tu jednak pewne wątpliwości i braki. Przedewszystkiem nowy program śpiewu, narazie ogłoszony jako projekt programu, aczkolwiek w założeniu swojem — dobry, budzi u wielu muzyków szereg zastrzeżeń muzycznych.

I tu muszę podnieść dziwną obojętność naszych czołowych muzyków na sprawę tak ważną i zasadniczą dla kultury muzycznej, jaką jest—nauczanie śpiewu w szkołach ogólnokształcących. Gdy się rozstrzygały w Ministerstwie W. R. i O. P. sprawy programowe naszego szkolnictwa, żadna, o ile się nie mylę, z organizacyj muzycznych nie zwróciła się do władz oświatowych z umotywowanemi wnioskami, dotyczącemi nauczania śpiewu. W prasie muzycznej, poza Lwowskiemi Wiadomościami Lit. i Muz., i w prasie codziennej nic o tej doniosłej sprawie nie pisano. A warto przypomnieć, że właśnie w tym czasie Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich rozgrzebywało i rozdmuchiwało inną sprawę, dotyczącą jednego z członków tej organizacji, czyniąc z tej sprawy omal że nie zagadnienie bytu kultury muzycznej. Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich w związku z reorganizacją naszego szkolnictwa, nie zdobyło się na zwołanie specjalnego zjazdu swoich członków dla omówienia sprawy, od której może zależeć rozwój kultury muzycznej—sprawy nauczania śpiewu i muzyki w szkołach ogólnokształcących. Jeśli więc istnieją braki muzyczne w nowym programie śpiewu, winę ponoszą i muzycy, którzy tą sprawą niedostatecznie lub wcale nie zainteresowali się.

Program nauki śpiewu nie we wszystkich szkołach w całej

pełni i dobrze jest realizowany. Stoi temu na przeszkodzie brak odpowiednio przygotowanego i muzycznie uzdolnionego nauczycielstwa. Istniejące w Polsce zakłady kształcenia nauczycieli śpiewu: wydziały nauczycielskie przy Konserwatorjach w Warszawie, Poznaniu i Katowicach, Wyższy Kurs Nauczycielski w Poznaniu i Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego — są liczebnie niewystarczające w stosunku do potrzeb szkolnictwa polskiego. Powstaje więc konieczność zorganizowania szeregu instytucyj kształcących lub dokształcających muzycznie nauczycielstwo, któreby mogło, między innemi przedmiotami, nauczać umiejętnie śpiewu.

Chóry i orkiestry amatorskie, zorganizowane samodzielnie lub przez organizacje społeczne, prowadzone są zazwyczaj przez miejscowego organistę lub nauczyciela i ich poziom artystyczny zależny jest od przygotowania muzycznego ich kierownika. Z poprzednich moich uwag już wynika, że jedynie w większych miastach i tylko w wyjątkowych wypadkach—w małych miasteczkach i osadach, można znaleźć dobrego i muzykalnego kierownika chórów, najczęściej zaś kierownictwo tych chórów spoczywa w ręku albo amatora, niewiele w muzyce orjentującego się, albo organisty lub nauczyciela również niezawsze do pracy muzycznej przygotowanego.

Zwrócenie większej uwagi na organizacje chóralne, poważniejsze zaopiekowanie się tym ruchem, bądź co bądź muzycznym, wyznaczenie kilkudziesięciu zdolnych i energicznych kierowników chórów jako instruktorów chóralnych, którzyby w ciągłych objazdach czuwali nad artystyczną stroną organizacyj śpiewaczych, — dałoby istotniejsze i trwalsze wartości muzyczne, niż naprzykład wystawienie niejednej opery, której koszta przygotowania i wystawy niewiele są mniejsze od kosztów utrzymania szeregu potrzebnych dziś instruktorów chóralnych.

Kompozytorowie polscy narzekają na małe zainteresowanie ich twórczością: utwory ich rzadko są wykonywane i nieraz kompozytor musi użyć najrozmaitszych wpływów i zabiegów, by doszło do wykonania jego dzieła. Wynika to z tego, iż dzisiejsza twórczość muzyczna przeważnie obraca się w kole form koncertowych i operowych, a ponieważ ruch koncertowy w ostatnich czasach stopniowo maleje, więc też i zapotrzebowanie na utwory polskich kompozytorów zmniejsza się. Natomiast Kościół, Szkoła i Chóry amatorskie czekają na wartościową, a przynajmniej dobrze zrobioną i dostosowaną do ich potrzeb polską literaturę muzyczną.

Nie wszystkim chyba muzykom u nas wiadomem jest, że kościelna literatura muzyczna zalana w Polsce jest przez niemiecką przestarzałą tandetę muzyczną w rodzaju Zanglów, Molitorów, Hallerów, Hessów i t. p., że w szkołach naszych nauczycielstwo posługuje się bardzo nieudolnie opracowanemi śpiewnikami, gdyż wartościowych mamy niewiele, że chóry szkolne i chóry amatorskie niewielki mają wybór oryginalnych, muzycznie ciekawych i do poziomu tych chórów dostosowanych utworów.

Niechże kompozytorowie polscy, szczególnie młodsi, zapoznają się z wymaganiami i stylem muzyki kościelnej, niech przestudjują uważnie program śpiewu szkolnego, niech zainteresują się możliwościami wykonawczemi chórów amatorskich i niech spróbują w tych dziedzinach twórczo popracować. Niema tu mowy o „obniżaniu lotu twórczego“, chodzi jedynie o dostosowanie swojej twórczości do konkretnych i naglących potrzeb muzycznych kraju. Wypowiadać się twórczo można nietylko w poematach symfonicznych, koncertach, symfonjetach, operach i oratorjach, kompozytor z talentem potrafi wypowiedzieć się i w piosence chóralnej, i we mszy liturgicznej, i pieśni religijnej, i w skromnem preludjum organowem.

Gdyby uwzględnić wysunięte tu przezemnie potrzeby polskiej kultury muzycznej, gdyby wypełnić wskazane tu luki, które w wielkiej mierze paraliżują normalny rozwój muzyki w Polsce, okazałoby się, iż mało do tej pracy mamy przygotowanych muzyków. Szkolnictwo bowiem muzyczne w Polsce ma zupełnie inne nastawienie. W konserwatorjach i szkołach muzycznych przeważają uczniowie o aspiracjach wirtuozowsko-estradowych. Dążenia te często sztucznie bywają podsycane przez profesorów.

Polskie szkolnictwo muzyczne dotychczas nie postawiło sobie wyraźnie pytania: jakiego rodzaju muzyków, w obecnych warunkach (uwzględniając radjo i gramofon), kraj nasz najbardziej potrzebuje. Ktoś powiedziałby, iż życie samo te kwestje ureguluje. Zapewne ureguluje, lecz kosztem iluż zwichniętych jednostek i kosztem jakich zboczeń i załamań kulturalnych. Jak jednem tak i drugiem nie wolno lekkomyślnie szafować.

Dla mnie naprzykład wątpliwem jest, czy aż tylu potrzeba nam dziś pianistów i śpiewaków operowych, ilu ich kształcą nasze zakłady muzyczne. Wszak wiadomo, iż conajmniej 85% z nich nie znajdzie u nas terenu do pracy. Szkoda wysiłków, zmarnowanych lat i pieniędzy. Czyż nie lepiej i pożyteczniej byłoby skie-

rować ich zainteresowania i uzdolnienia w innym kierunku, odpowiednim do dzisiejszych muzycznych potrzeb kraju.

Szkolnictwo muzyczne ogranicza się jedynie do *nauczania* muzyki w zakresie jakiejś jednej specjalności wówczas, gdy czasy dzisiejsze wysuwają problem i *wychowania* muzycznego, problem u nas mało poruszany, oraz sprawę przygotowania muzyków do nowych form pracy artystyczno-społecznej.

Wielkomiejskie, snobistyczne, pseudo-kulturalne środowiska nie są odpowiednim terenem dla rozwoju zdrowej i mającej swoje oblicze sztuki. W tych środowiskach sztuka zdegenerowała się — zatracony tu został kontakt między artystą-twórcą, a społeczeństwem-odbiorcą twórczości. Pozornie niewinne i mało znaczące akcesorja pracy muzycznej — jak: frak, kwiaty, oklaski, pokazywanie się kilkakrotne na estradzie, wzmianki prasowe w wielu środowiskach wypaczyły sens ruchu koncertowego — stały się treścią tej pracy.

Muzyka polska winna szukać oparcia i zrozumienia przedewszystkiem w szerokich masach społecznych tak miejskich jak i wiejskich. Miejscem więc pracy dla muzyka-wykonawcy staje się nietylko oficjalna i przez modę uznana sala koncertowa, często przypominająca dziś pustkami i chłodem cmentarzyska muzyczne, lecz również i małe sale organizacyj inteligencji pracującej lub organizacyj robotniczych, w małych zaś miasteczkach — sale organizacyj młodzieży, sale parafialne i remizy straży ogniowej. Tereny do pracy dla muzyków różnego rodzaju wielkie i u nas wyjątkowo mało wyzyskane.

I jeśli Państwo stawia sobie za zadanie, między innemi, i opiekowanie się muzyką — dbanie o jej rozwój, jeśli Rząd w swoich budżetach wyznacza pewne sumy na muzykę — to zdawałoby się, powinny one być zużytkowane na organizację ruchu muzycznego przedewszystkiem w tych środowiskach, gdzie niezamożne społeczeństwo, ze względów materjalnych, samo nie potrafi przeprowadzić na swym terenie poważniejszej akcji muzycznej.

Decentralizacja ruchu muzycznego — skierowanie go do ośrodków muzycznie zaniedbanych i niewyzyskanych miałoby niewątpliwie skutki dodatnie dla kultury ogólnej i muzycznej, jak również — umożliwiłoby wielu muzykom, w bezczynności dziś marnującym się, odpowiednie wyzyskanie ich talentów i umiejętności.

Poruszone przeze mnie szkicowo zagadnienia — jak już zaznaczyłem na wstępie — nie wyczerpują wszystkich kwestyj, nasuwających się do omówienia w związku z ankietą „Muzyki Pol-

skiej". Pominąłem np. tak ważne sprawy — jak muzyka mechaniczna i radjowa, przypuszczając, iż kto inny te kwestje omówi.

Na zakończenie — uwaga, oczywiście — subjektywna: rozwój kultury muzycznej w Polsce uzależniony jest całkowicie od postawy moralnej muzyków młodszego pokolenia i ich pogłębionego stosunku do zagadnień i zadań ogólno-kulturalnych i muzycznych.

ROMAN PALESTER

Warszawa

Ze strony młodej generacji muzyków naszych należy się duża wdzięczność redakcji „Muzyki Polskiej" za udzielenie w swem piśmie miejsca tak palącej, tak mało przez muzyków starszego pokolenia poruszanej, a stanowiącej dla młodych poprostu kwestję życia i śmierci, sprawie przyszłego rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Jest to jedna z tych spraw, co do których panują u nas najsprzeczniejsze opinje, krzyżują się najrozmaitsze, paraliżujące się nawzajem działalności, a wśród ogólnego chaosu od czasu do czasu wpadają jakieś — złote góry obiecujące — zapowiedzi ludzi posiadających chwilowo wpływ i władzę.

Pierwsze z trzech pytań, wyszczególnionych przez Sz. Redakcję zdziwiło mnie nieco. Wydaje mi się ono nieporozumieniem wypływającem z tego, nie wiem, dodatniego czy ujemnego faktu, że, jeżeli dawniej (przypuśćmy w końcu zeszłego stulecia) istniała w naszym kraju równowaga między podażą muzyki a popytem na nią (jedno i drugie dość bliskie zera), o tyle w chwili obecnej równowaga ta upadła: poważna twórczość muzyczna rozwinęła się kolosalnie, podczas gdy zapotrzebowanie na nią nie powiększyło się wcale albo bardzo niewiele. Stąd określenie „kryzysu muzycznego" w naszym kraju i coraz częstsze omawianie sprawy rozszerzenia wgłąb i wszerz zasięgu kultury muzycznej w Polsce, poparte pierwszemi, dość chaotycznemi i nieskoordynowanemi jeszcze, próbami realizacji tej sprawy. Trzeba sobie bowiem jasno zdać sprawę, że muzyka nie była nigdy kultywowana w Polsce jako duchowy „artykuł pierwszej potrzeby" n. p. na sposób niemiecki, że jedynym naszym tytułem do określenia „narodu muzykalnego" są skarby naszej muzyki ludowej, natomiast o żadnem głębszem zainteresowaniu szerokiej warstwy mieszczańskiej (i wyższych) muzyką poważną nigdy nie było mowy. Stwierdzanie, dlaczego tak było przekroczyłoby ramy tej ankiety i zaprowadziłoby

nas chyba do specjalnego studjum poświęconego tej kwestji w czem wolę ustąpić miejsca innym, godniejszym i bardziej zainteresowanym.

W każdym razie w chwili obecnej wszyscy, którym leży na sercu sprawa muzyki w Polsce, zdają sobie sprawę z jednego faktu: oto nasza twórczość muzyczna w ciągu stosunkowo krótkiego czasu mniejwięcej 30-tu lat rozwinęła się bujnie, stanęła mocno na własnych nogach i znalazła swój własny, oryginalny, nawskroś współczesny wyraz. Ilość twórczych ludzi młodego pokolenia stale się zwiększa, i bez względów na to, jakie przykrości, jakie zapoznanie i niezrozumienie oczekuje ich jeszcze na ciężkiej drodze dotarcia do odbiorcy, bez względów na to, powtarzam, trzeba się liczyć z ich zdecydowaną postawą i wytrwałością w pracy.

Chcąc odpowiedzieć na dalsze dwa pytania Sz. Redakcji, trzeba zacząć, od pobieżnej przynajmniej, analizy organizacji i mechanizmu naszego życia muzycznego. Trzeba przypomnieć, że najogólniejszy kierunek rozwoju kultury muzycznej w Polsce jest scentralizowany w ręku Ministerstwa W. R. i O. P. Związki i korporacje zawodowe, posiadające jeszcze przed kilku laty duży wpływ na sprawy naszej kultury muzycznej, częściowo z winy własnej, w wyższym jednak stopniu z winy polityki rządowej straciły go niemal w całości i w tej chwili zmuszone są z założonemi rękoma przyglądać się kierunkowi polityki Min. W. R. i O. P. w sprawach najgoręcej ich obchodzących. Nie wdając się w jakąkolwiek, dodatnią czy ujemną ocenę tego faktu, chcę tylko zwrócić uwagę, że za cały ujemny kierunek „polityki muzycznej" w naszym kraju ogół muzyków jest nieodpowiedzialny, nie posiada na te sprawy żadnego wpływu (co nie wydaje się w najbliższej przyszłości ulec jakiejkolwiek zmianie), a z powodów łatwo zrozumiałej natury nie przedyskutowuje ich „do dna" w prasie i przekonań swoich, któreby, broń Boże, mogły okazać się opozycyjnemi, jasno i otwarcie nie precyzuje.

Oczywiście są dziedziny, w których Min. W. R. i O. P. pchnęło znacznie naprzód sprawę umuzykalnienia szerokich mas. Tą dziedziną jest udzielenie obszernego miejsca muzyce w ministerjalnym programie nauczania w szkołach powszechnych i średnich. Nie bez zasług jest też Wydział Sztuki w dziedzinie popierania chórów ludowych i rozszerzania ich sieci. Jest to zresztą sprawa wymagająca nieco znaczniejszych środków, aniżeli te, jakie budżet Ministerstwa W. R. i O. P. przeznacza wogóle na sztukę, a na muzykę w szczególności. Tu jest oczywiście ta strona kwestji, która bez względu na to, o czemby się radziło i coby się dysku-

towało, pozostanie zawsze alfą i omegą problemu: do wielkiej akcji, mającej na celu umuzykalnienie szerokich mas potrzeba pieniędzy, dużych pieniędzy i to łożonych przez przeciąg długich lat. Obecny budżet przeznaczony na muzykę rozdrabnia się w groszowych subwencjach, udzielanych poszczególnym osobom czy instytucjom, pomoże jednemu w urządzeniu koncertu, drugiemu w sporządzeniu materjału nutowego, trzeciemu umożliwia poprostu przewegetowanie obecnego, fatalnego okresu... Wszystko to wydatki konieczne, wsparcia, których nie można nie udzielić, znając położenie artystów, a jednak nie można się oprzeć wrażeniu, że te pieniądze wsiąkają, nie pozostawiają po sobie żadnego śladu i dla kultury muzycznej polskiej, są, biorąc sprawę głębiej, stracone.

Drugą zkolei instytucją, mającą największe możliwości rozszerzenia zasięgu muzyki jest Polskie Radjo. Pomimo całego uznania dla jego działalności nie sposób nie zwrócić uwagi na pewną ospałość, niezdecydowanie i zbytnią kompromisowość tej instytucji. Sposób organizacji spółki akcyjnej „Polskie Radjo“ zmusza ją do realnego, pozbawionego wszelkich cech "posłannictwa“ zaspokojania potrzeb i życzeń odbiorcy. Rzecz skądinąd chwalebna i słuszna ale niemniej przykra skoro przekonywujemy się, że ten słuchacz w przeważającej większości nie szuka zdrowej pieśni ludowej, nie szuka poważnej literatury symfonicznej a chce poprostu transmisji z dancingu, ewentualnie tych samych „przebojów“ z płyt gramofonowych. Jeżeli jednak programy radjowe przemycają czasem, poza skromną porcją muzyki klasycznej i romantycznej, także odrobinę modernistycznej polskiej, to znów, mówiąc szczerze ma to charakter subwencji materjalnej i moralnej dla twórców polskich, zaco instytucji należy się wdzięczność — no i względność w jej krytykowaniu.

Pozatem rzut oka na mapę kraju przypomina nam jeszcze o kilku rozsianych po prowincji agencjach koncertowych o minimalnem znaczeniu kulturalnem, o szeregu szkół muzycznych, mających znaczenie jedynie, jeśli chodzi o kształcenie fachowców i o działalności kulturalnej poszczególnych samorządów, od których przecież tak trudno żądać, aby „poruszyły z posad ziemię“. Natomiast poza stolicą trudno byłoby znaleźć orkiestrę symfoniczną pracującą nie dorywczo i odznaczającą się choćby minimalnym poziomem artystycznym. Przedziwny fenomen naszej praktyki muzycznej: niemal całe zapotrzebowanie Polskiego Radja we wszystkich rodzajach muzyki orkiestrowej i całe zapotrzebowanie stolicy na muzykę symfoniczną pokrywa się jedną orkiestrą Filharmonji

Warszawskiej. Instrumentaliści ci mają przeciętnie dwie próby i dwa koncerty dziennie! czy można się dziwić, że poziom wykonawczy jedynej w kraju orkiestry, stojącej na naprawdę europejskim poziomie obniżył się ostatnio zastraszająco? Podobnie, w całej Polsce czynne są w bieżącym sezonie trzy teatry operowe, z tego dwa dorywczo, a wszystkie trzy jedynie dzięki ofiarności zespołów. I przykładów podobnych możnaby przytoczyć mnóstwo: możnaby przypomnieć o zarejestrowanej ilości bezrobotnych muzyków, o wydawnictwach, wydanych z rozmaitych zasiłków a leżących w piwnicach nakładców jako makulatura i t. d. i t. d.

Z powyżej opisanego stanu rzeczy można wyciągnąć dwojakiego rodzaju wnioski. Albo muzyka jest „artykułem“ na wymarciu, artykułem, którego zapotrzebowanie zaniknie w najbliższym czasie doszczętnie i bezapelacyjnie, albo też istnieją gdzieś odbiorcy jej (ewentualnie ludzie stanowiący materjał na przyszłych odbiorców), a całą trudność stanowi jedynie nawiązanie z nimi kontaktu i porozumienia. Będzie dowodem naiwności jeśli powiem, że *wierzę* w tę drugą konkluzję. Trzeba natomiast stwierdzić, że istnieją realne dowody i przesłanki, które przemawiają za jej nieodpartem przyjęciem.

Poprostu nieporozumieniem jest tu fakt, że cała prawie wartościowsza działalność muzyczna w Polsce jest zwrócona w kierunku warstw inteligencji, jako elity kulturalnej z nieomal pogardliwem pominięciem wszelkich sfer innych. Pokutuje u nas przesąd, że sztuka dostępna szerszym warstwom ludności jest „gatunkiem“ mniej wartościowym, aniżeli sztuka dla „wybranych“, choćby tymi wybranymi miała być garstka snobistycznych intelektualistów. Nasi artyści niedoceniają całkowicie zdolności wzruszania się i tego dziwnego, jakgdyby nieomylnego odczucia, co jest wartościowe i dobre, a co jest tylko żonglerstwem wyrafinowanego intelektu, jakie posiadają inne warstwy społeczne. Nie zdajemy sobie w zupełności sprawy z jakim entuzjazmem, jaką tęsknotą garnie się młodzież wiejska i robotnicza w naszym kraju do oświaty, do szerszych widnokręgów, do życia pełną piersią i korzystania z wszystkich wartości dostępnych człowiekowi. Trzeba się uderzyć w piersi i przyznać, że tak jesteśmy zapatrzeni w piękny rozwój naszej twórczości kompozytorskiej, tak zagadani kwestjami teoretyczno-muzykologicznemi, tak zajęci wzajemnemi kłótniami o to, kto ma rację wobec wieczności, że zapomnieliśmy, iż niedaleko, obok nas istnieje bujne, zdrowe życie, że istnieje młode, świeże pokolenie, które wprawdzie nie wie czem się różni

Schoenberg od Hindemitha, ale które napewno da się wzruszyć muzyką szczerą i pisaną z serca. Trzeba pamiętać o tem, że praca wśród „szerszych sfer“ nie kończy się na śpiewaniu piosenek w szkole i poprowadzeniu dzieci w czwartek na poranek do Filharmonji, że trzeba tych odbiorców „pilnować“ i później, kiedy wyjdą ze szkoły powszechnej w świat. Nasi muzycy, jeżeli już interesują się tą kwestją, mówią zwykle w tem miejscu, że obecny kryzys, nędza wegetowania tysięcy niższych warstw ludności odbiera tej ludności cały jej pęd wgórę, całą jej zdolność interesowania się rzeczami wyższymi ponad kwestję utrzymania się przy życiu. Jest to widoczna nieprawda, pomyłka, lub cogorsza chęć zrzucenia z siebie jakiejkolwiek odpowiedzialności. Odpowiedzialności za to, że nie potrafimy zorganizować zbytu „towaru“, w którego „branży“ pracujemy.

Bo o to właśnie chodzi: o ile w gospodarce dobrami materjalnemi spotykamy się dziś wszędzie z bankructwem wolnej, swobodnej wymiany, z tendencjami do zorganizowania spraw podaży i popytu i z umiejętnem przystępowaniem do sprawy powiększenia tego ostatniego, o tyle w dziedzinie „dóbr duchowych” kwitnie dalej „artystyczny“, a trzeba też przyznać, trochę niechlujny nieład.

Toteż uważam za konieczne stworzenie jakiegoś ogólnopolskiego syndykatu centralizującego w sobie wszystkie sprawy muzyczne. Wszelka działalność muzyczna w Polsce powinna być przez syndykat skoordynowana. Syndykat opracuje ogólny i szczegółowy plan umuzykalniania najszerszych warstw, zajmie się ustaleniem metod do tego celu prowadzących i ustali działanie i funkcję, jaka przypadnie każdemu z nas w tym skomplikowanym mechanizmie. Syndykat też dostarczać będzie na ten cel funduszów (o czem piszę poniżej) i w miarę ich posiadania realizować będzie swój wytknięty cel. Oczywiście instytucja tego rodzaju może mieć praktyczne znaczenie jedynie w tym wypadku jeśli jest obdarzona nieograniczonem zaufaniem rządu i jeśli ten popiera w całości jej działalność. Wydaje mi się, że ta sama instytucja z głosem jedynie rzeczoznawczo-doradczym byłaby chybieniem istotnego celu i nie mogłaby mieć warunków życia. Charakter samorządowy, wybieralny miałby tu o tyle głębsze znaczenie, że stanowiłby doping do pracy i zwiększyłby poczucie odpowiedzialności naszych muzyków. Poszczególne organa syndykatu powinny objąć wszystkie dziedziny życia muzycznego od organizacji chórów, orkiestr i koncertów, od szkolnictwa, od zasadniczego skoordynowania tych wszystkich czynników aż do ochrony praw autorskich i zabezpie-

czenia muzykom bytu i możliwości pracy. Jakakolwiek inicjatywa muzyczna wychodząca z poza syndykatu, czyto działalność pedagogiczna, czy koncertowa, czy wydawnicza—musiałaby być uzgodniona z wytycznemi i wymaganiami syndykatu, zato po otrzymaniu „placet" syndykatu korzystałaby z jego opieki i poparcia, a w pewnych wypadkach i z subwencji. Artystów zagranicznych, wywożących z naszego niemuzykalnego kraju wcale niezgorsze sumy należałoby zmusić też do pewnych świadczeń artystycznych na rzecz syndykatu, a krajowych zaprząc do pracy przez organizowanie w całym kraju koncertów dla szerszych sfer ludności.

Są dziś u nas, ukryte niesłusznie, kolosalne środki, któremi możnaby w przeciągu jakichś 15-tu do 20-tu lat przeprowadzić taką ogólnopolską „elektryfikację" w tej dziedzinie, jakiej przy dalszem istnieniu dotychczasowych metod nigdy mieć nie będziemy. Wiemy wszyscy, jakim potwornym kiczem jest dzisiejsza muzyka „lekka", to zbiorowisko tang, foxtrotów i walców, ordynarne, psujące smak szerokiej publiczności i wyrządzające istotnej kulturze muzycznej nieobliczalne szkody. Nie wszystkim wiadomo, że ten genre muzyczny przynosi swoim twórcom, przeważnie ludziom bez talentu i wykształcenia, ludziom skrajnie merkantylnym, eksploatującym bez skrupułów tę złotodajną żyłę, kolosalne dochody. Wydaje mi się, że byłoby rzeczą słuszną wszelką działalność muzyczną z pod tego znaku (przedewszystkiem kompozytorów, wydawców, lokale dancingowe i płyty gramofonowe) obłożyć ostrym podatkiem, a powstały w ten sposób fundusz przeznaczyć na rozwinięcie działalności syndykatu na konkretnych i szerokich podstawach. Niewątpliwie powstałaby przeciw temu podatkowi kolosalna kampanja wszystkich zainteresowanych z dancingami i innemi miejscami rozrywkowemi na czele, ale wydaje mi się niesłusznem, aby w tego rodzaju sprawach ostatecznie decydujący był głos, a raczej zysk monopolu spirytusowego...

Zresztą wiemy wszyscy, że rozszerzyć zapotrzebowanie na muzykę poważną z dnia na dzień, w pokoleniu będącem dziś w sile wieku jest rzeczą wykluczoną i wszelkie wysiłki moralne i materjalne w tym celu użyte są stracone, natomiast należy zwrócić całe swoje usiłowanie na dotarcie do młodego pokolenia, które się dziś wychowuje. Trzeba sobie zdać sprawę z psychiki tych, którzy urodzili się lub dorośli już w wolnym kraju, których umysły nie są z natury rzeczy przystępne temu specyficznemu typowi romantycznego entuzjazmu, jaki cechował pokolenie przedwojenne. Trzeba pamiętać, że nie raptowne i efektowne skoki, a codzienna, mozolna

praca od podstaw może z tych ludzi zrobić podatnych odbiorców muzyki poważnej.

Do tego właśnie celu uważam za konieczne stworzenie organizacji, o której powyżej mówiłem. Było już u nas w tej dziedzinie tyle chaosu i pomyłek, że trzeba wreszcie sprawę postawić w męski, zdecydowany, a przedewszystkiem życiowy i wykonalny sposób. Niniejsza ankieta bezwątpienia przyczyni się do żywszej i szerszej wymiany zdań w tej kwestji, z pewnością unaoczni nam wszystkim jej dotkliwą aktualność. A ponieważ jej ramy z natury rzeczy pozwalają tylko szkicowo omówić cały problem, dlatego uważam za najpotrzebniejszą w tej chwili szerszą dyskusję w tej sprawie, dyskusję, która pozwoli na głębsze ujęcie problemu, jego oparcie na ogólnych przemianach i przewartościowaniach przeżywanych w chwili obecnej, i wyprowadzenie konkretnych, dających się wprowadzić w życie wniosków. I tu właśnie rozwija się przed Redakcją „Muzyki Polskiej“ bardzo piękne pole działania.

MICHAŁ KONDRACKI
Warszawa

Winę zaniku ruchu muzycznego w Polsce dzisiejszej i zmniejszenia zainteresowania się muzyką, jako poważną sztuką należy przypisać trzem powodom i odpowiedzialność podzielić pomiędzy trzech winnych: 1) *samych muzyków* 2) *społeczeństwa* (odbiorców) oraz 3) *państwa* (protektora i niekompetentnego patrona).

W pierwszym rzędzie, za największy grzech, a nawet zbrodnię należy poczytywać naszemu twórcy-muzykowi usiłowanie schlebiania płaskim gustom szerokiej publiczności, wysługiwanie się jej, szukanie łatwej popularności, rozgłosu i t. p. Upadek poziomu artystycznego, który coraz częściej można dziś zaobserwować w całej Europie, a w Polsce w szczególności, jest wynikiem źle zrozumianego kontaktu, jaki pragniemy nawiązać ze słuchaczami wszelkich rodzajów społecznych.

Ogół społeczeństwa, nie wyrobiony kulturalnie, pozbawiony przywódców, żąda coraz to niższych sensacyj, coraz to błahszych problemów. Nie chce już myśleć, czuć, wzruszać się i przeżywać, przyjmuje tylko łatwą strawę i stacza się powoli po pochyłej do rynsztoku i przepaści. Żądanej taniej tandety, standarowych wyrobów dostarczają im usłużni artyści-handlowcy pod dostatkiem. I tu leży błąd zasadniczy. Publiczność i słuchaczy należy wycho-

wywać i cierpliwie a systematycznie podnosić konsekwentnie ich ogólny poziom kulturalny. Najtrudniejszym jest początek: przełamanie pierwszych lodów. Dlatego życiodajne ożywcze zastrzyki należy rozpoczynać w drobnych dawkach. We wszystkich programach koncertów, audycyj radjowych, przedstawień operowych i t. p., obok stałej troski o najwyższy poziom artystyczny wykonawców, należy umieszczać—kosztem stopniowo rugowanej tandety (w rodzaju: „święta kwiatu wiśni", „pikantnych kawałków") arcydzieła literatury dawnych i współczesnych mistrzów. Trzeba dawać możność słyszenia *dobrej muzyki* każdemu słuchaczowi; trzeba go szkolić i uczyć, podnosić w nim smak i wymagania artystyczne. W każdym laiku tkwi głęboko ukryta iskra szczerego odczucia prawdziwego piękna sztuki, trzeba ją tylko obudzić, przemówić prosto do jego sumienia artystycznego. Publiczność umie doskonale odróżnić złą muzykę od dobrej, nieudolność od mistrzostwa, dyletantyzm od artyzmu. Byłem sam świadkiem wybuchu żywiołowego entuzjazmu słuchaczy wobec nieznanego artysty, niejednokrotnych objawów spontanicznego uznania publiczności wobec nie-przereklamowanych wielkości.

Reklama nierzetelna i nieuczciwa, snobizm, sensacyjność — podrywają kredyt prawdziwej sztuki, obałamucają, oślepiają i stwarzają pewne aprioryczne nastawienia, otumaniające zdrowy krytycyzm i uczciwy rozsądek każdego przeciętnego obywatela. Dowód: reakcja na muzykę dzieci i młodzieży; ich umysły nie są jeszcze spaczone ani sprowadzone na manowce, sąd ich jest zdrowy, a ocena szczera. Jad snobizmu, magja reklamowa, i t. p. nie zdążyły jeszcze dotrzeć do ich czystych reakcji. Dlatego też umuzykalnienie i naprawianie kultury należy przedewszystkiem rozpoczynać od młodzieży. Ta młodzież, która dzisiaj ze szczerą radością uczęszcza na poranne koncerty dla niej organizowane, dostarczy za kilka lat nowe kadry przyszłej wyszkolonej elementarnie publiczności, słuchaczy — melomanów o pewnej już zdobytej kulturze muzycznej. Akcję tę należy pogłębiać i rozumnie rozszerzać: pieczołowity dobór programu i wykonawców z jednej strony, krótkie i rzeczowe komentarze odczytowo-informacyjne z drugiej, dadzą młodzieży tę zdrową strawę, która ich wykarmi na zdrowych, solidnych podstawach i uczyni odpornymi na zalewy tandetnej sztuki. I tu okazuje się potrzebna interwencja państwa, jako organizatora i opiekuna. Poczynając od nauczania: solidna, apolityczna uczelnia muzyczna—to podstawowe źródło kultury całego narodu. Najważniejszą jej troską powinno być staranie się o wysoki po-

ziom nauki, o pierwszorzędne siły pedagogiczne, o radość pracy, o racjonalny rozwój ducha kształcenia się młodzieży w kierunku zainteresowania problemami wysokiego artyzmu.

Jeszcze więcej ma państwo do zrobienienia na odcinku placówek artystycznych: orkiestr, koncertów, opery. Drogą etatyzacji t. j. zapewnieniem stałego bytu — jako swym urzędnikom, — muzykom-wykonawcom, członkom stałej Orkiestry Państwowej (na wzór Z. S. S. R.), kilku kapelmistrzom, wzamian za wytężoną pracę artystyczną, osiągnie się oparcie sztuki na trwałych podstawach. Drogą rozpisywania częstych konkursów (o znacznych nagrodach pieniężnych) na nowe utwory symfoniczne, operowe, kameralne i t. p. stworzy się bogatą literaturę współczesną, przez kompozytorów, którzy, wzamian za zapewniony byt, z całą energją, wolni od przymusowego zarobkowania, będą dawali swemu narodowi to co mu się winno t. j. dzieła sztuki o trwałej wartości.

Nie jest wskazanem także centralizowanie ruchu muzycznego całego kraju w jednym choć stołecznem, ale niemuzykalnem mieście. Plan „muzyfikacji“ Polski, oparty na objazdowych koncertach solistów, a nawet orkiestr, wszystkich miast prowincjonalnych w których wprowadzony zostanie system stałych koncertów abonamentowych, powinien być zrealizowany przez władze państwowe w najkrótszym czasie. To podniesie kulturę muzyczną całego kraju i narodu, ratując od zgubnego zalewu niezdrowej tandety. Tylko planową energiczną pracą można będzie wskrzesić i porwać do życia słabnące zainteresowanie mas do poważnej sztuki: wspólnym wysiłkiem twórców, odtwórców, pedagogów i prasy pod egidą *państwa*, które jednak całą akcję umuzykalnienia powierzy tylko i wyłącznie wykwalifikowanym kompetentnym fachowcom, o wyborze których będą decydowały jedynie wartości artystyczne, muzyczne, z kompletnym odrzuceniem jakichkolwiek bądź pobudek nieartystycznej natury, jak polityka, zabarwienie ideowe, osobiste stosunki z „mężami zaufania“ i t. p. Tą drogą państwo oczyści się z dotychczasowego grzechu, jakim było oddanie spraw dotyczących sztuki, w niekompetentne ręce nieodpowiednich ludzi na niewłaściwych stanowiskach; społeczeństwo zaś odnajdzie kontakt z artystami, którzy zachęceni opieką państwa z jednej strony, a reakcją mas publiczności z drugiej strony, zmienią dotychczasową taktykę już to opozycyjną, już to sabotażową, już to sporadycznie bezplanową, i będą produkować niewątpliwie kategorje wysokich wartości artyzmu na które w przygotowanym społeczeństwie odnajdą swych odbiorców.

FELIKS R. ŁABUŃSKI
Paryż

Przebywając przeszło 8 lat niemal bez przerwy poza granicami kraju, nie mogę mieć dostatecznie wyrobionego zdania o rozwoju kultury muzycznej w Polsce współczesnej; dlatego też muszę się wstrzymać z odpowiedzią na konkretne pytania ankiety. Natomiast chciałbym podzielić się spostrzeżeniami z dziedziny propagandy muzyki polskiej zagranicą. Pracowałem w tej dziedzinie bądź to w charakterze członka zarządu (ostatnio prezesa) Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, bądź też z inicjatywy własnej, brałem udział w organizacji przeszło 85 koncertów polskich, zetknęłem się więc blisko z tem, cobym nazwał „promieniowaniem“ muzyki polskiej zagranicą. Zdaje mi się iż owo promieniowanie jest odzwierciadleniem stanu naszej muzyki w dniach dzisiejszych i dlatego do pewnego stopnia związane jest z tematem ankiety.

W ciągu mej pracy propagandowej mogłem stwierdzić bardzo wielkie zapotrzebowanie na utwory kameralne polskie. W rzadkich wypadkach mogłem zadośćuczynić temu zapotrzebowaniu, gdyż dorobek naszej muzyki w dziedzinie kameralnej jest wprost znikomy, co, nawiasem mówiąc, wcale nie odpowiada naszemu ogólnemu dorobkowi muzycznemu: od chwili odzyskania niepodległości do dnia dzisiejszego ukazało się przeszło 100 nowych polskich utworów symfonicznych, tymczasem w tymże okresie powstała znikoma ilość utworów na zespoły kameralne: zaledwie parę sekstetów i kwintetów, kilka kwartetów, trio etc. Jest to ilość utworów kameralnych conajmniej niedostateczna, w porównaniu zaś z dorobkiem w tej dziedzinie takich krajów jak Niemcy, Austrja, Czechy, Francja, Anglja, Włochy—jest to ilość wręcz minimalna!... Mamy do czynienia bez wątpienia z zanikiem produkcji muzyki kameralnej w Polsce.

Ten zanik wpływa bardzo ujemnie na „promieniowanie” muzyki polskiej zagranicą. Wiadomo że tam bez porównania łatwiej zorganizować koncert muzyki kameralnej, niż symfonicznej, względnie łatwiej jest umieścić w ramach któregoś z koncertów utwór kameralny, niż dzieło na orkiestrę. W każdym bowiem większym mieście zagranicą istnieją towarzystwa popierania muzyki kameralnej, lub organizujące koncerty kameralne i t-wa te stale szukają nowych utworów do wykonania. Niestety, jak wspominałem, repertuar naszej muzyki kameralnej jest bardzo ograni-

czony, a cóż dopiero jeśli chodzi o dzieła drukowane, — tych jest zaledwie kilka... Nie można się przeto dziwić, że muzyka polska tak stosunkowo mało jest rozpowszechniona zagranicą.

Zastanawiałem się nieraz czemu należy przypisać zanik twórczości kameralnej u nas. Zdaje mi się że nic nie świadczy o tem by współcześni kompozytorowie polscy mogli się wypowiadać wyłącznie w formie utworów solowych, na chór, lub orkiestrę!... Nasza muzyka posiada bowiem conajmniej kilka dzieł kameralnych o wysokiej wartości i te cieszą się zasłużonym powodzeniem zagranicą.

Czy brak twórczości kameralnej jest skutkiem braku zainteresowania społeczeństwa tą dziedziną muzyki, co w rezultacie paraliżuje wysiłek twórczy kompozytorów w tym kierunku, czy też odwrotnie, brak literatury kameralnej stwarza zanik zainteresowania nią wśród społeczeństwa? Trudno mi jest odpowiedzieć na te pytania. Jakaby nie była odpowiedź—obecny stan rzeczy jest, mojem zdaniem, wielkiem niebezpieczeństwem dla rozwoju naszej kultury muzycznej i wielkim hamulcem w rozpowszechnieniu naszej muzyki zagranicą.

Prawie kompletny brak towarzystw popierających muzykę kameralną lub organizujących koncerty kameralne, znikoma ilość zespołów kameralnych, minimalna ilość zespołów amatorskich — stwarza u nas istotnie bardzo trudne warunki dla rozwoju tej dziedziny muzyki.

Nie trzeba zapominać że muzyka kameralna zawsze była i, mojem zdaniem, nie przestała być, jedną z podstaw kultury muzycznej; rozwój tej dziedziny muzyki zawsze szedł w parze z ogólnym rozwojem muzyki w poszczególnych krajach.

Niestety nie widzimy w kierunku ożywienia zainteresowania muzyką kameralną prawie żadnej akcji czy to ze strony urzędowej, czy prywatnej. Wyjątkiem jest ogłaszany parokrotnie przez Ministerstwo W. R. i O. P. konkurs dla zespołów kwartetowych. Akcja ta jest pilna i konieczna, i musi być przeprowadzona tak ze strony kompozytorów, którzy, wbrew utrudnionym warunkom, powinni skierować swój wysiłek twórczy ku tej dziedzinie muzyki, jak również ze strony społeczeństwa, jeśli drogi mu jest rozwój rodzimej twórczości muzycznej. Należy stwarzać towarzystwa miłośników muzyki kameralnej, zespoły, ogłaszać konkursy na utwory kameralne i konkursy gry zespołowej, wreszcie ułatwiać amatorom tej muzyki jej uprawianie. W tym zakresie mogłaby wiele zdziałać planowa akcja Polskiego Radja.

Zdaje mi się że jeśli zdobędziemy się na ten wysiłek, — rozkwit muzyki kameralnej w Polsce nie każe długo na siebie czekać. Sądzę, że nikłe zainteresowanie muzyką kameralną jest zjawiskiem przypadkowem i tylko czasowem, a nie organicznem.

ZAMKNIĘCIE

Nadesłane uwagi ankietowe wypadły obszerniej, niż spodziewaliśmy się. Bez obawy jednak zamieszczamy je w całości w naszem piśmie: jesteśmy zdania, że dają one obfity materjał dyskusyjny, a jednocześnie dotykają tych zagadnień naszej kultury muzycznej, którym należy obecnie poświęcić jaknajwięcej uwagi.

Siłą rzeczy w poszczególnych odpowiedziach zaznaczyły się niekiedy rozbieżne stanowiska i wzajemnie wyłączające się poglądy. Z radością jednak podkreślamy, że mimo to w kilku bardzo istotnych punktach ujawniła się całkowita zgodność zapatrywań, zarówno przy krytyce obecnego stanu, jak i przy określaniu konkretnych zadań na przyszłość.

Jeżeli chodzi o te konkretne zadania na przyszłość, to zdaje się słusznem będzie przyjąć za punkt wyjścia twierdzenie jednego z autorów, że kulturę muzyczną kraju należy mierzyć nie najwyższemi szczytami, lecz wysokością przeciętnego poziomu. Skoro więc ten przeciętny poziom nie jest wysoki, to wszystkie wysiłki należy skierować ku jego wydatniejszemu podniesieniu. Stąd płynie nakaz umuzykalniania szerokich mas, budzenia w nich coraz głębszych zainteresowań muzycznych, stąd też szczególna troska o pracę w szkołach i wychowanie muzyczne młodzieży

Trafnem dalej jest stanowisko, że ta praca „od podstaw“ wymaga określonego i przemyślanego planu oraz *zorganizowanego* wysiłku. Dlatego wysuwa się na pierwszy plan kwestja ujęcia pracy muzycznej w pewne trwałe ramy organizacyjne. Do rozważenia tu są projekty czy to całkowitej etatyzacji ruchu muzycznego, czy utworzenia centralnego „syndykatu muzycznego“, czy też zjednoczenia społecznych organizacyj muzycznych w ogólnopolski związek.

I wreszcie moment słusznie podkreślony prawie przez wszystkich autorów. Obecny stan naszej kultury muzycznej wymaga od muzyka pewnego *społecznego* nastawienia, wymaga od niego nietylko umiejętności ściśle fachowych, ale i świadomości swej

pionierskiej roli oraz wrażliwości na potrzeby życia. Niewątpliwie więc postawa samych muzyków w dużym stopniu zadecyduje o dalszych losach naszej kultury muzycznej.

Zamykając ankietę pozostaje nam wyrazić gorące życzenie, aby zgromadzone w niej myśli nie pozostały tylko spekulacją czysto teoretyczną, lecz przerodziły się w konkretne czyny i pociągnęły za sobą realne poczynania twórcze.

Dr. *ZOFJA LISSA*

DYLEMATY KRYTYKI MUZYCZNEJ W POLSCE

Wszelkie słowo pisane jest przedewszystkiem czynem *społecznym.* Zwłaszcza słowo, które dochodzi do rąk tysięcy czytelników, słowo odnoszące się do spraw, które obchodzą szeroką publiczność, słowo, wyrażające sąd o tych właśnie sprawach. To też społeczny punkt widzenia jest głównym, a nawet jedynym, z którego trzeba rozważać problemy krytyki muzycznej.

Jeśli chcemy zdać sobie sprawę z dylematów i braków krytyki muzycznej, musimy wpierw sprecyzować jej zadania. Otóż zdaje mi się, że wszelkie jej zadania dają się sprowadzić do dwóch funkcyj społecznych: po pierwsze krytyka muzyczna ma *informować* czytelników o życiu muzycznem, o przejawach kultury muzycznej w danem mieście, czy kraju, po drugie powinna *wychowywać* czytające masy, kierować ich smakiem artystycznym.

Aby odrazu sformułować moją tezę, muszę stwierdzić: krytyka muzyczna w Polsce w obecnym jej stanie nie spełnia żadnego z tych zadań. Nie informuje, bo nie może być objektywna, nie wychowuje, bo w znacznej części nie posiada potrzebnych ku temu kwalifikacyj fachowych.

Twierdzenia te postaram się udowodnić.

* * *

Informacja o jakiejś sprawie przestaje być informacją, gdy nie jest objektywna. A czyż można w dzisiejszych warunkach bytu i pracy żądać od kogokolwiek objektywności? Z absolutnej objektywności jakichkolwiek relacyj psychologja oddawna zrezygnowała. Człowiek, z którego wypruje się jego sympatje i antypatje, któremu odmówi się prawa do bezpośredniego słuchania, do poddania się nastrojowi przy przeżywaniu muzyki—nie będzie

człowiekiem, ale płytą gramofonową. Światopogląd, wychowanie, wykształcenie, typ psychiczny, otoczenie — to wszystko wpływa i musi wpływać na sąd każdego człowieka, a więc i krytyka muzycznego. Każdy gdzieś „należy“ swemi sympatjami, gdzieś ciąży, ku czemuś inklinuje swemi upodobaniami, i prawa do tego nie wolno nikomu odmawiać.

Czy Picciniści mieli prawo sądzić muzykę Glucka, czy Wagnerjanie mogli sprawiedliwie ocenić twórczość Verdiego, i odwrotnie? Problem ten powraca w różnych epokach, powtarza się na różnych terenach.

W naturze ludzkiej leży jednostronność i ograniczenie. Dlatego i krytyka muzyczna nie może być całkiem *objektywna*, absolutnie sprawiedliwa. Oto jej pierwszy dylemat. Wynika on z *nieświadomej* i niemożliwej do uniknięcia ograniczoności człowieka, z tego, że żadna jednostka, żyjąca w społeczeństwie nie może być nigdy wolna w swych sądach i przekonaniach, że posiada granice, zakreślone przez jej specyficzną konstrukcję psychiczną.

Ale jest i drugie źródło *świadomej* (mniej lub więcej) nieobjektywności, które płynie z *socjalnego podłoża bytu* krytyka muzycznego. Żaden z krytyków fachowych, a więc tych muzyków, którzy mają prawo wypowiadać swój sąd, nie jest dziś zupełnie niezależnym. Postulat zawodowej niezależności recenzentów muzycznych to dziś marzenia ściętej głowy. Każdy z nich pracuje w jakiejś instytucji muzycznej. Każdy musi pisać lepiej o jednych wyczynach, gorzej o innych, o ile — nie chce stracić posady. Problem zasad moralnych, etyki recenzenckiej i t. p., odpada, gdy w grę wchodzą kwestje bytu i możliwości życiowych. Bo czyż można dziś żądać od kogokolwiek, by w imię uczciwości w dziedzinie tak abstrakcyjnej jak muzyka, skazywał się na gniew „możnych“, na bezrobocie?

Tu mają swe źródła zbytnia pobłażliwość dla „swoich“, przesadna surowość wobec konkurencji (na jakiemkolwiek bądź polu), stąd frazesy o rozmaitych „mistrzostwach“ i mniej lub więcej „dyplomatyczne“ recenzje.

Świat muzyczny doskonale wie i rozumie, że w pewnych wypadkach dany recenzent tak musi pisać. Że każdy ma prawo do życia i do rozmaitych form walki o to życie. Ważniejsze, że szerokie masy czytającej publiczności — prócz nielicznych naiwnych, którym imponuje postawa i władczy gest sędziego - recenzenta — nie biorą tych recenzyj na serjo. Publiczność nie jest ślepa i głucha. Ma swój niezawodny instynkt w ocenianiu rzeczy. Doskonale

wie, gdzie szukać ukrytych sprężyn rozmaitych hymnów pochwalnych, lub ich odwrotności. Recenzjami przejmują się tylko początkujący twórcy i wykonawcy, inni znają już ukryty mechanizm powodzenia, reklamy, recenzyj. I oto drugi dylemat: jak recenzent może pogodzić swe ideały, swą etykę, ze swymi interesami życiowemi?

Jeśli mi ktoś w tej chwili z oburzeniem przeciwstawi, że przez całą swą działalność „wysoko dzierżył sztandar uczciwości“, odpowiem tylko: istnieje nietylko kłamstwo świadome, ale i takie, które popełniamy wobec siebie samych. A kłamstwo świadome nie zawsze jest jeszcze najgorszem. Łudzi się wtedy innych, t. zw. maluczkich (którzy niezawsze są tak bezkrytyczni, jak się to z perspektywy stolca recenzenckiego może wydawać), ale nie łudzi się siebie samego. Gorzej jest, jeśli w imię własnych interesów mydli się oczy sobie samemu. Bo wtedy sąd sformułowany jest bardziej przekonywujący. Im silniej chce się przygłuszyć swój właściwy stosunek do rzeczy, im mocniej przekonuje się siebie samego, tem suggestywniej działa się i na czytelnika.

Partje, koterje są i były niestety zawsze i wszędzie: łączność między ludźmi to niezawsze wspólnota *ideałów*, częściej wspólnota *interesów*. Czy można dziś brać komuś za złe, że świadomie lub nieświadomie działa w imię tych ostatnich, lub, że stara się je dyplomatycznie pogodzić z pierwszemi?

A jeśli nie, to czyż można marzyć wogóle o *objektywności* i *sprawiedliwości* krytyki muzycznej?

*
* *

Jeszcze gorzej i zawilej przedstawia się problem *fachowości* krytyki muzycznej, tej fachowości, która jedyna jest rękojmią spełnienia *wychowawczej* roli krytyki w społeczeństwie.

Światopogląd przeciętnego zjadacza chleba kształtuje się wedle dziennika, który stanowi jego codzienną lekturę. Artykuł wstępny jest wykładnią jego politycznych przekonań, artykuły w dziale kulturalnym kierują jego zainteresowaniami i smakiem artystycznym.

Tymczasem niekiedy narzuca się wprost pytanie: jakim prawem odbywa się to kształtowanie przekonań czytelników w dziale muzycznym? Czy ludzie, którzy wydają tu sądy z miną proroków i apodyktycznością matematyków mają do tego zawsze — z czysto fachowej strony — prawo?

W każdej dziedzinie pracy społecznej wymaga się dziś specjalizacji. W pracy umysłowej, w rzemiośle, w fabryce. Tylko fotel recenzenta muzycznego jest każdemu dostępny. Wystarczy gdzieś, trochę pograć na jakimś instrumencie, mieć stosunki z jakąś redakcją, by odrazu móc wydawać sądy o bycie i niebycie artystów, a nawet i twórców. Poczucie odpowiedzialności wobec jednostki, którą się może krzywdzi, wobec społeczeństwa, któremu narzuca się kiedyindziej przelotne i niepewne autorytety, to sprawy, o które recenzent się nie troszczy.

Jakie są kryterja oceny takich krytyków? Czy cokolwiek może im zastąpić wykształcenie fachowe?

Nie jestem szowinistką zawodową. Nie mam wcale przekonania, że człowiek z dyplomem konserwatoryjnym, czy doktoratem muzykologji musi być bardziej muzykalny, że ma głębszy, istotniejszy stosunek do muzyki, bardziej własny sąd o jej przejawach, od takich, którzy pracują w innych zawodach. Przeciwnie, znam outsiderów, którzy o wiele lepiej znają się na muzyce, żywszy, bezpośredniejszy mają do niej stosunek, aniżeli fachowy muzyk. Ale pewne minimum wykształcenia muzycznego jest tu jednak nieodzowne, jeśli spełnia się tak odpowiedzialne funkcje, jak kierowanie opinją publiczną w tym zakresie. Tu trzeba naprawdę wiele wiedzieć, wiele związków znać, trzeba *żyć* muzyką i w jej atmosferze, by wydać sąd w przybliżeniu przynajmniej słuszny. Ale i *wydać* sąd o muzyce, to jeszcze nie wystarcza. Sąd ten trzeba umieć *uzasadnić*. A ilu recenzentów muzycznych posiada na tyle własny, głęboko ugruntowany sąd o sprawach, o których pisze, by *rzeczowo* poprzeć swe wywody? Ilu potrafi określić styl słyszanej kompozycji, rozpoznać kompozytora, czy epokę, ilu rozpozna formę poraz pierwszy słyszanego utworu?

Recenzje muzyczne ograniczają się dziś przeważnie do krytyki *wykonania*. Większość boi się wydać sąd o *muzyce* wykonanej, czy o stosunku wykonania do utworu.

Konsekwencją stanu rzeczy, który w tej dziedzinie u nas panuje, są takie np. „kwiatki“: „gra p. X. pogodziła nas *nawet* z Bachem“, albo: „pianistka (która dała koncert z towarzyszeniem orkiestry) wykonała potem *a capella*...! (podkreślenia moje) i t. p.

Czy ludzie, którym trzeba dopiero jednego z największych artystów, by ich „pogodził“ z muzyką Bacha mają prawo wychowywać publiczność? Czy mają prawo do tego, by ich wogóle brać na serjo? Tego rodzaju „wychowanie“ publiczności jest takim samym grzechem wobec społeczeństwa, jaki popełniłby nauczyciel,

uczący dziś, że słońce obraca się naokoło ziemi! A niestety opinja szerokich mas obraca się właśnie naokoło takich sądów, karmi się ich „głębią“, kształtuje na ich niedouczeniu.

Dylemat, który tu się narzuca należy do rzędu tych, które *mogą* być rozwiązane. Jeśli już — patrząc trzeźwo na rzecz — musimy zrezygnować z postulatu absolutnej objektywności krytyki, to nie musimy, a nawet nie wolno nam rezygnować z jej *fachowości*. Rada tu jest bardzo prosta: recenzenci muszą zdawać egzaminy, kwalifikujące ich na to stanowisko, tak samo, jak każdy czeladnik szewcki zdaje egzamin, zanim wolno mu się usamodzielnić. A czyż nie większym niebezpieczeństwem dla społeczeństwa jest fałszywa krytyka muzyczna, aniżeli źle uszyty bucik? Oczywiście, protekcje, sympatje i antypatje to sprawy nieodzownie towarzyszące wszelkim gromadnym poczynaniom ludzkim. Ale nawet mimo nich pewne wielbłądy nie przeszłyby przez ucho igielne.

Gdy przed paru laty, w związku z zamierzoną reorganizacją ogólno-polskiego Stowarzyszenia Pisarzy i Recenzentów muzycznych każdy recenzent miał wypełnić kwestjonarjusz, odnoszący się do jego wykształcenia muzycznego, — w pewnym mieście sprawa nie doszła wogóle pod głosowanie. Większości była zbyt niedogodna. A przewodniczący związku nie mógł przecie być zbyt niedyskretnym wobec swych kolegów!

* * *

Do tego wszystkiego dołącza się jeszcze jeden, znowu nierozwiązalny problem: problem nastawienia recenzenta wobec współczesności.

Świat idzie wciąż naprzód, muzyka wzbogaca się o nowe formy wyrazu, zmienia swój styl, zmienia postawę twórcy i odbiorcy muzycznego. Ale jednostka osiąga wcześniej lub później — zgodnie z prawami przyrody — w pewnej chwili swe optimum rozwoju. Od tej chwili staje, petryfikuje się w swym stosunku do świata. (Strach przed tą petryfikacją jest może najsilniejszym motorem wszelkich poczynań człowieka dzisiejszego). Od chwili tej, jednostka zaczyna zżymać się na świat, który idzie dalej, na młodych, którzy są jej już niezrozumiali, w swej inności dziwaczni i niedostępni. W takim punkcie recenzent muzyczny — bez względu na swój wiek — staje się szkodnikiem społecznym, hamulcem, przeszkadza rozwojowi. Utrudnia młodszym muzykom dostęp do społeczeństwa, budząc w niem nieufność do wszystkiego, co nie odpowiada jego własnym kategorjom myślenia i sądzenia. Wtedy

zdarza się, że o wybitnych nowszych kompozycjach polskich, które w najbardziej autorytatywnych centralach muzycznych Europy znalazły już uznanie i podziw, — w recenzji z koncertu niema wogóle mowy. Przemilcza się je, jakby ich wogóle nie wykonano.

Ale i odwrotność tego zagadnienia jest trudna do rozwiązania. Pogarda młodych dla t. zw. „mamutów“ i „mumij“, ich światobórczy rozpęd w kierunku wszelkiej nowości, odrzucanie wszelkich szczerych wysiłków, które tylko trącą dniem wczorajszym, może na tym polu uczynić wiele złego. Ale na szczęście (czy nieszczęście) młodzi przychodzą w tej dziedzinie dopiero wtedy do głosu, gdy — przestają być młodymi. Możność wypowiedzenia się odnajdują wtedy najczęściej — gdy już nie wiele mają od siebie do powiedzenia.

I zatem znowu dylematy, nie do rozwiązania: kto, kiedy wie, że już stanął, że życie przepłynęło ponad nim, że stracił prawo głosu? Albo: kto wie, że jeszcze nie dojrzał do wydania sądu? Czy lata odgrywają w tem jakąś rolę? Przecież dopiero odległa przyszłość pokazuje, kto dziś miał rację?

* * *

Jestem pewna, że artykułem tym wywołam liczne protesty, głosy oburzenia. Jest on jednak tylko próbą spojrzenia prawdzie w oczy. Pisałam go zupełnie sine ira et studio. Przyznaję się, że wszystkie wyszczególnione tu zawiłości odnalazłam w sobie i do siebie również odnoszę. Jeśli zatem i inni odnajdą tu siebie samych, to niech się pocieszą tem, że *każdy* uczciwie myślący krytyk muzyczny, mający poczucie odpowiedzialności za to, co robi, *powinien* tu odnaleźć siebie i swoje wątpliwości. Jednostki były mi tu tylko symbolami pewnego stanu rzeczy, punktami przecięcia pewnych zagadnień, zagadnień przedewszystkiem społecznej natury. Jedyną wadą niektórych z nich jest to, że są — nie na swojem miejscu.

Ale kto z nas może o sobie powiedzieć, że jest w świecie na swojem miejscu, że znalazł swoją, najwłaściwszą drogę i formę społecznej aktywności?

Dr. SEWERYN BARBAG

BECKMESSER I S-KA

— nun sang er, wie er musst;
und wie er musst, so konnt er's;
das merkt ich ganz, besonders.
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er dem Hans Sachsen!
(Wagner „Śpiewacy Norymberscy").

Wagner odtworzył w „Śpiewakach Norymberskich“ historycznie wierne środowisko i obyczaje „Meistersingerów“, ale w postaciach Hansa Sachsa i Beckmessera usymbolizował prawdopodobnie siebie samego i Hanslicka. Poza tym osobistym porachunkiem mają obie postacie jeszcze znaczenie ogólne i typowe. Wspaniała satyra Wagnera uwieczniła ciągły konflikt między skostniałem majstrostwem starych epigonów a prawdziwie niezależnym artyzmem twórców oryginalnych. Każdy Beckmesser uważa sankcjonowane przez swych protoplastów i wiekiem wysuszone reguły za nienaruszalny dogmat po wszystkie czasy. Jego wiedza i jego rzemiosło są jedynym miernikiem istoty sztuki, w przekonaniu, że *nowy twór* młodego artysty wyłamującego się z wytartych ram szablonu — jest ropiącym *nowotworem* na starym ale zdrowym organizmie tradycji.

Historja muzyki notuje w każdym okresie przełomowym starych Beckmesserów, którzy w młodości walczyli przeciw ideologji dawniejszych Beckmesserów. Żyją i dziś liczni przedstawiciele muzycznej sztuki, nauki, krytyki i pedagogji, których najwznioślejszem wspomnieniem młodości jest bezkompromisowa i żywiołowa walka o Wagnera, później o Ryszarda Straussa, ostatniego

Skrjabina, Regera, Mahlera i innych. Każdy z tych ludzi w mniejszym lub szerszym zakresie propaguje naukę historji muzyki, gloryfikuje życie i twórczość najśmielszych radykalistów swej epoki; ale na nich historja ma się skończyć, a dalsza ewolucja jest tylko wyrazem twórczego bankructwa, nieuctwa, braku talentu i degeneracji.

Panowie Beckmesserowie nie chodzą do bibljotek publicznych i nie czytają napastliwych elaboratów swych protoplastów. Gdyby tak zechcieli przejrzeć stosy pism codziennych, tygodników i miesięczników, kwartalników i roczników, książek, pamfletów, imiennych i anonimowych artykułów, karykatur, pism humorystycznych, sprawozdań o ryczącej i gwiżdżącej na kluczach publiczności operowej i koncertowej z okresu bohaterskich czynów Wagnera, Liszta, Berlioza oraz ich kombatantów, — znaleźliby w dosłownych niemal cytatach własne myśli, poglądy i wyrażenia.

Szczególną właściwością atawistyczną wszystkich Beckmesserów jest żałośnie tkliwa retrospekcja na mały odcinek własnego żywota. Wszystko co łączy się z ich przeżyciami i sukcesami jest wielkie i nietykalne; wszystko, co na końcu ich drogi się zaczyna jest bezduszne, jałowe, beznadziejne i bezwartościowe.

Nie wszyscy reprezentanci starszego pokolenia byli Beckmesserami. Im szerszy był ich horyzont artystyczny, im bardziej niezależna ideologja, im większe zrozumienie niezmiennych praw wszelkiej ewolucji — tem łatwiejsza była zdolność ich wewnętrznej metamorfozy. Postać starego Liszta jest pod tym względem najszczytniejszym symbolem i najskrajniejszą antytezą Beckmessera. Takim samym okazał się Mahler w stosunku do Schoenberga, a Ferrucio Busoni był tym duchowym Liszta spadkobiercą, którego wizjonerska twórczość z ostatnich lat przedśmiertnych postawiła — mimo wieku — na czele młodzieży walczącej o nowe idee.

Beckmessery mają zawsze już wyrobione stosunki, utrwalony autorytet i pewne poparcie, zapewniające im władzę i możność tymczasowego gnębienia i szykanowania „Stolzingów". Historja sztuk nie zna ani jednego wypadku zwycięstwa konserwatystów nad nowatorami. Niekiedy odżywają estetyczne hasła oraz techniczne tendencje dawnych stylów, jak np. w angielskim malarstwie preraffaelitów w połowie w. XIX lub dzisiejszy nawrót do Bacha w muzyce. Jakże jednak różną od siebie jest istotna treść tych malarskich i muzycznych kierunków. „La querelle des anciens et des modernes" — to stara pieśń, kończąca się stale powracającym refrenem. Widocznie tajemniczy i wieczny imperatyw przy-

rody objawia się zawsze w jednakiej lecz owocnej animozji bezpośrednich pokoleń.

Współczesna wieloletnia tragedja gospodarcza świata sprzyja narazie zamierzeniom i poglądom ludzi nietylko wiekiem, ale i duszą przedwojennych. Młodzi muzycy z talentem wysokiej rangi muszą się prostytuować dla zdobycia marnych środków utrzymania. Znaczną część czasu i energji wydzierają własnemu życiu, aby pisać utwory w stylu tysiąckrotnie przetrawionym i wyeksploatowanym pod groźną dyktaturą spekulantów handlowych, żerujących na ordynarnym lecz popłatnym smaku bezkrytycznych tłumów. Elita konsumentów, w przeważającej większości z jawną tendencją staromodnie w szkołach muzycznych wychowywana, żąda muzyki przez nich „wypróbowanej“ t. zn. skrajnie epigonicznej. Wszystkie te objawy hamują i opóźniają, ale bynajmniej nie unicestwiają ostatecznej krystalizacji muzyki duchowi współczesnemu odpowiedniej.

Nikt nie neguje istotnie wartościowej muzyki epok minionych. Kultura artystycznego dorobku wieków jest sama przez się zrozumiała. Teraźniejszość jednak zawsze należała, należy i należeć będzie do młodych. Beznadziejny jest trud nasypywania sztucznej tamy przeciw żywiołowym kaskadom naturalnej ewolucji. Na wszystkich odcinkach życia muzycznego Beckmessery zajmują zawsze strategiczne pozycje w kompozycji, w sztuce wykonawczej, w nauce, w pedagogji i w krytyce. Wokoło każdego z nich grupują się usłużne gromady adherentów i karjerowiczów, pragnących wyzyskać konjunkturalną władzę dla własnych różnych korzyści. Bywają tam i młodzi, których młodość jest faktem kalendarzowym, ale nie ideowym. Dziś nie widać Hansa Sachsa; niema też Lisztów, Mahlerów i Busonich, którzyby naprawdę bronili swym autorytetem młodych muzyków. Ale i bez nich utrwalą się wartości i otworzą się szerokie drogi z jasnym horyzontem na przyszłość. Barykady, intrygi, organizacje, metody, bojkoty i terory tylko przyspieszą i pogłębią proces przemian nieuniknionych. Pod maską troski o społeczną przyszłość kultury muzycznej kryje się trwoga o własną przeszłość. Poco się bać? Rzeczywiste walory twórcze zarówno artystyczne jak i naukowe nigdy nie giną; naznaczone honorowym stygmatem historji, żyją nadal życiem swej przestrzeni dziejowej. Inne—czas zmiecie bez litości. Zapewne i niejeden z współczesnych szermierzy nowych dróg przekształci się na starość w odradzającą się niezmiennie postać trwożliwie złośliwego Beckmessera. Zanim to nastąpi, musi wpierw swą misję spełnić całkowicie.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Po ukazaniu się 1-go zeszytu „Muzyki Polskiej“ zaczęły napływać do redakcji liczne zapytania: kto jest autorem refleksyj, co to za jeden — ten p. Olcha?

Trzeba było tego się spodziewać. Jakże mogłoby być inaczej! Ukazuje się oto artykuł, podpisany nieznanem w sferach muzycznych nazwiskiem, a więc mała konsternacja: zupełnie niewiadomo jak ustosunkować się do myśli poruszonych w tym artykule. Bo panuje u nas powszechnie przyjęty szablon, na zasadzie którego sądzimy o wynikach pracy, o dziełach, o projektach i konkretnych myślach nie podług zawartej w nich idei, nie podług ich wewnętrznej treści, lecz podług naszego prywatnego stosunku do ich autora. Łatwo więc dajemy sobie radę, gdy stajemy wobec pracy, dzieła lub myśli znanego nam dobrze autora: nalepiamy etykietę zawczasu już przygotowaną. Czujemy się natomiast bezradni, niezdecydowani gdy ukazuje się nam autor nieznany: gotowej etykietki niema, istniejące często nie pasują, a na wyrobienie własnego, szczerego i uczciwego sądu, opartego na rzeczowych kryterjach jesteśmy i za leniwi, i za mało odważni. (Tak, trzeba mieć odrobinę odwagi do wydawania sądów samodzielnych, odbiegających od utartych sądów stadłowych).

Gdyby tak dla eksperymentu spróbowano u nas przez jakiś okres czasu wykonywać nowe utwory bez ujawniania nazwiska kompozytora, napewno bylibyśmy świadkami nieprawdopodobnego pomieszania opinij. Mogłoby tak się stać, iż muzykom kierunku t. zw. zachowawczo-konserwatywnego podobałyby się niektóre utwory Szymanowskiego, a muzycy młodszej generacji — t. zw. moderniści, uznaliby wartość niektórych kompozycyj Maliszewskiego.

W Warszawie pamiętamy dobrze, jak kilku wybitnych muzyków, po pierwszem wystawieniu „Świtezianki“ Morawskiego, za-

liczyło to dzieło do ciekawych, bardzo wartościowych i z talentem napisanych. Gdy po upływie jakiegoś czasu stosunki osobiste tych panów z p. Morawskim popsuły się, zmienili jednocześnie i sąd o „Świteziance“, rozgłaszając dookoła, iż jest to utwór pozbawiony jakichkolwiek większych wartości muzycznych.

Niedawne to czasy, kiedy praca organizacyjno - muzyczna pp. Miketty, Chojnackiego i Czerniawskiego była przez olbrzymią większość muzyków ceniona, aprobowana i wychwalana. Dziś, gdy oni już nie są na swoich wpływowych stanowiskach, gdy przestali być modni — stosunek ogółu muzyków do ich poprzedniej pracy radykalnie się zmienił: widzą w tej pracy, którą ongiś entuzjazmowali się, jedynie ujemne i dla kultury muzycznej szkodliwe cechy.

W obu przytoczonych wypadkach zastosowano elastyczną i bardzo wygodną zmianę etykietek. Zdawałoby się, iż rzeczowe ustosunkowanie się do twórczości i pracy, do myśli i projektów, niezależne od osobistych upodobań lub niechęci w stosunku do ich autora, jest nakazem i logiki i uczciwości; w naszem jednak świecie muzycznym, istnieją niestety inne obyczaje.

* * *

Zapowiedź organizowania Instytutu imienia Fryderyka Chopina przyjęła polska opinja muzyczna z największym entuzjazmem.

Twórczość Chopina jest chlubą i ideałem muzyki polskiej. Wypływają stąd wielkie dobrodziejstwa dla naszej kultury muzycznej, a jednocześnie i obowiązki. Z dobrodziejstw sztuki Chopina korzystamy bez mała wiek cały, obowiązkom natomiast dotychczas nie sprostaliśmy. I oto Instytut im. Fryderyka Chopina ma wypełnić dotkliwą lukę w naszej kulturze muzycznej.

Statut określa cele Instytutu następująco:

> krzewienie kultu dla Fr. Chopina przez stworzenie centralnej placówki naukowej w dziedzinie szopenoznawstwa, przez zorganizowanie we własnej siedzibie muzeum, archiwum i biblioteki, przez uskutecznienie kompletnego wydawnictwa naukowo-artystycznego dzieł Chopina, przez urządzanie specjalnych koncertów, przez wydawanie stałego organu poświęconego Chopinowi, przez współdziałanie z innemi szopenowskiemi organizacjami.

Pięknie pomyślana instytucja!...

Organizowanie nowopowstającego Instytutu trwało stosunkowo krótko, bo niezadługo po pierwszych zapowiedziach ukazały się w prasie codziennej wzmianki o walnem zgromadzeniu członków

założycieli Instytutu, na którem odbyły się wybory do władz Instytutu.

Czytamy listę zarządu:

Do zarządu wybrano pp.: *Zofję Jaroszewiczową, Leopolda Binentala, Wł. Korsaka, Witolda Maliszewskiego, St. Niewiadomskiego, Franciszka Pułaskiego* i *Augusta Zaleskiego*; na zastępców pp.: *Mieczysława Idzikowskiego, Karola Stromengera* i *Adama Wieniawskiego*; na członków komisji rewizyjnej pp.: *Stefana Dembego, Maurycego Mayzla* i *Eugenjusza Morawskiego*; na zastępcę—*dr. Piątka*; na członków sądu rozjemczego pp.: *Juljusza Kaden-Bandrowskiego*, gen. *Kazimierza Sosnkowskiego* i *Karola Szymanowskiego*, na zastępcę — *Alfreda Lauterbacha*.

Prezesem zarządu Instytutu obrany został minister August Zaleski, wice-prezesem prof. Witold Maliszewski, sekretarzem Leopold Binental i skarbnikiem Zofja Jaroszewiczowa.

Zdziwieni zapytujemy: czy zgodnie ze statutem ma to być instytucja naukowo-muzyczna, jednocząca wybitnych i utalentowanych polskich muzyków, miłośników i znawców twórczości Chopina: kompozytorów, wykonawców (przedewszystkiem pianistów), i teoretyków (przedewszystkiem szopenologów), czy też ma to być instytucja amatorsko-muzyczna o charakterze propagandowym?... Skład zarządu i podział mandatów niedwuznacznie przemawia za koncepcją drugą.

Kompozytorowie w zarządzie Instytutu reprezentowani są przez pp.: Witolda Maliszewskiego, Stanisława Niewiadomskiego i Adama Wieniawskiego. (Karol Szymanowski należy do sądu rozjemczego, a Eugenjusz Morawski do komisji rewizyjnej). Dobór cokolwiek za jednostronny.

Pianistów najwidoczniej reprezentuje p. Zofja Jaroszewiczowa. Wiemy, iż p. Jaroszewiczowa grywa Chopina, ale wiemy również, że wśród polskich pianistów mamy sporą liczbę cokolwiek lepszych od p. Jaroszewiczowej szopenistów.

Teoretyków (szopenologów) reprezentują pp.: Leopold Binental i Karol Stromenger. P. Stromenger w artykułach swoich często porusza kwestje szopenowskie, lecz czyni to w sposób podobnie przejrzysty i dla każdego zrozumiały i przekonywujący, jak i przy omawianiu innych kwestyj muzycznych, czyli że nikt nie rozumie o co w gruncie rzeczy p. Stromengerowi chodzi.

Wiemy dobrze, że p. Binental wydał dwie, bogato ilustrowane, książki o Chopinie, lecz niemniej wiemy, iż w Polsce są teoretycy cokolwiek lepiej od p. Binentala przygotowani do naukowych prac badawczych nad twórczością Chopina.

Obecność w zarządzie Instytutu p. Mieczysława Idzikowskiego, współwłaściciela prywatnej firmy wydawniczej, pretendującej do ewentualnych wydawnictw dzieł Chopina kosztem Instytutu, uważać należy conajmniej za b. niewłaściwe i niepraktykowane.

Poruszając sprawę Instytutu im. Fryderyka Chopina, sprawę dla każdego muzyka polskiego drogą, nie mamy na względzie kwestji stanowisk, wpływów i t. p. Chodzi tu jedynie o słuszną i często u nas powtarzaną, lecz rzadziej stosowaną zasadę: właściwi ludzie — na właściwych miejscach.

Powstanie w Polsce Instytutu im. Fryderyka Chopina dałoby się porównać z powstaniem w Niemczech w r. 1850 Bachgesellschaftu, na czele którego stanęli ówcześni wielbiciele i znawcy twórczości J. S. Bacha, wybitni muzycy i teoretycy: R. Schumann, M. Hauptmann, K. Becker i inni.

U nas inaczej.

* * *

Organizowanie konkursów muzycznych niewątpliwie ma swoje dodatnie strony, lecz niemniej — są ujemne. Dobrzeby było, gdyby ktoś kompetentny szczegółowo poruszył sprawę ujemnego oddziaływania tych — swego rodzaju — zawodów muzycznych na stosunek szerokich mas do muzyki jako sztuki. Wydaje się niemal rzeczą pewną, iż dla szerokiej publiczności, przysłuchującej się konkursom muzycznym, muzyka, utwór wykonywany, staje się rzeczą mniej niż wtórną: cała uwaga jej jest skoncentrowana na wykonawcy, na jego, że tak powiem, wytrzymałości techniczno-muzycznej i psychicznej. Jeśli zaś chodzi o osoby stające do konkursu, nie było chyba jeszcze wypadku, by po konkursie wszystkie one były zadowolone, by nie dopatrywały się w ostatecznem rozstrzygnięciu konkursu: niesprawiedliwości, ubocznych wpływów, zakulisowych intryg i pobudek niewiele wspólnego mających ze sztuką.

Nasuwają się te ogólnikowe uwagi w związku z epidemją konkursową, jaka zapanowała w czasach ostatnich nietylko u nas, lecz i w krajach innych.

W Polsce, po dobrze zorganizowanym przez Warszawskie T-wo Muzyczne, udanym i ciekawym konkursie szopenowskim, pojawiła się spora ilość konkursów innych, organizowanych bądź przez instytucje, bądź też przez pojedyńcze jednostki — jak np. przez p. Ramułta (konkurs śpiewaczy), p. Glińskiego (konkurs tańca artystycznego) i innych.

Ostatnio, w m. lutym r. b. odbył się w Warszawie „Konkurs Muzyczny Młodocianych Talentów“. Już sam tytuł konkursu wymownie mówi, kto go organizował. Spodziewać się można, iż p. Goldberg, zachęcony powodzeniem tego konkursu, niezadługo ogłosi u nas konkurs muzyczny dla młodocianych genjuszów i niewątpimy, iż znajdzie się spora ilość kandydatów.

Nie dziwimy się wcale, iż p. Goldberg wpadł na tak genjalną i dla polskiej kultury muzycznej zbawienną myśl zorganizowania konkursu dla młodocianych talentów; dziwimy się natomiast bardzo, iż konkurs ten odbył się pod auspicjami szeregu czołowych naszych muzyków i pedagogów, dla których, zdawałoby się, powinno być znanem, iż współczesna pedagogika walczy z tego rodzaju konkursami, gdyż wypaczają one i zdolności i charaktery młodocianych muzyków, niszczą wrodzone, dobre zadatki, a poza sensacją i wygórowanemi ambicjami — nic właściwie nie dają.

Dla opiekowania się talentami trzeba nieco delikatniejszej od p. Goldberga ręki.

* * *

W № 3 „Muzyki”, redagowanej i wydawanej przez p. Mateusza Glińskiego, znajdujemy ciekawy artykulik, który może być wzorowym przykładem, jak to w polskich sferach muzycznych urabiana jest opinja publiczna, albo też jeszcze ściślej: jak wiele u nas zdziałać może spryt, tupet i wszędywścibstwo. Artykulikiem tym jest list otwarty p. Mateusza Glińskiego do kapelmistrzów polskich w sprawie nieuzasadnionego pomijania w programach koncertów symfonicznych „Smutnej Opowieści“ Mieczysława Karłowicza.

Jest to typowo reklamowy artykulik: autor niby to pisze o sprawie ważnej, zaniedbanej i ogólnej, w istocie rzeczy jednak już na początku czytamy między wierszami, iż chodzi mu o siebie, chodzi o przypomnienie, o wmawianie czytelnikom — kim on jest, jak wielką rolę w muzyce polskiej spełnia.

> „Daleki jestem od wszelkiego nadmiaru pietyzmu, od owej bezdusznej rutyny pośmiertnego apoteozowania *każdego* przejawu twórczości wielkiego artysty, bez względu na wartość jego wysiłku twórczego; przed laty na tem tle stoczyłem nawet jedną z najgwałtowniejszych polemik z oficjalnemi rzecznikami naszego zaściankowego „tromtradrackiego“ hurrapatrjotyzmu“.

Z tych mocnych słów wyłania się spiżowa postać współczesnego europejczyka, rozumnego i odważnego (tak — odważnego!) bojownika o polską kulturę muzyczną!...

Do tego reklamowego artykuliku używa p. Gliński i odpo-

wiedniego stylu, przypominającego styl osławionych artykułów z Biuletynu Filharmonji Warszawskiej. Posłuchajmy jak rzeczowo, treściwie i poetycko poucza p. Gliński kapelmistrzów polskich o wewnętrznej, poetycznej treści poematu Karłowicza.

„Temat zasadniczy „Smutnej Opowieści“ wyłania się z mroków najniższego rejestru brzmienia orkiestrowego, po ośmiu taktach, które wypełnione są ciężkiemi ponuremi akordami w wiolonczelach i kontrabasach divisi, wzmocnionych kontrafagotem. Temat nucony jest przez klarnet, również w najniższym rejestrze; jest to jakgdyby zapytanie, na które odpowiadają zaraz flety głębokiem westchnieniem. Pytanie to snuje się przez całą partyturę, już to ciche i łagodne, już to rzucane z całą mocą zwątpienia, ale zawsze pozostaje bez odpowiedzi, zawsze bezpośrednio po niem wymyka się z głębin brzmienia orkiestrowego ciężkie beznadziejne westchnienie...“

Ileż w tem znawstwa rzemiosła muzycznego, ile ścisłej wiedzy naukowej (np. — wyliczenie ośmiu taktów), ile głębi estetycznej, ile w tem wszystkiem poezji!...

Taką poezją i taką precyzyjną wiedzą upstrzony jest cały artykulik.

P. Gliński dobrze zna swoje rzemiosło pisarskie: wie jak należy rozplanować artykuł, gdzie umieścić myśli najmocniejsze. Istotnie, w finale tego listu znajdujemy niby taki sobie skromniuteńki przypisek, oznaczony literami N. B., a w istocie — przewodnią myśl artykułu, jego mocną i patetycznie wyrażoną syntezę.

Czytamy:

„Niejeden czytelnik może mi zadać pytanie: dlaczego jako kapelmistrz, nie włączyłem „Smutnej Opowieści“ do programów mych własnych koncertów? Na to odpowiedź krótka: w Warszawie dyryguję niezmiernie rzadko ze względów, które ze sztuką nie mają nic wspólnego, a są, jak dotąd, mocniejsze od mych w tym kierunku aspiracyj.“

Uspakajamy łagodnie p. Glińskiego — by się tym zbytnio nie martwił: w Polsce niema takiego czytelnika, któryby naprawdę uważał go za kapelmistrza, a jeśliby taki się znalazł, niech mu nie wierzy, bo napewno mówiąc to najbezczelniej kłamie.

Wiemy dobrze o mocnych aspiracjach dyrygenckich p. Glińskiego, jak również wiemy i o tem, że aspiracje te tu i ówdzie są zaspakajane „ze względów, które ze sztuką nie mają nic wspólnego“.

Kończę te swoje uwagi zdaniem, stylistycznie zapożyczonem z Biuletynu Filharmonji Warszawskiej, wydaje mi się bowiem, iż ten styl najbardziej do p. Glińskiego pasuje: jest we współczesnem życiu muzycznem w Polsce sporo „rzetelnego tragizmu“ i „barokowego komizmu“.

ŁAUREACI MUZYCZNI

1934 r.

PIOTR MASZYŃSKI

Tegoroczną państwową nagrodę muzyczną otrzymał Piotr Maszyński. Orzeczenie członków sądu nagrody i decyzja Ministra W. R. i O. P. spotkały się z ogólnem uznaniem muzyków, należących do różnych kierunków i ugrupowań.

Piotr Maszyński jest w Polsce symbolem muzyka, który swój talent kompozytorski, swoją wiedzę i umiejętność muzyczną oraz swoją pracę poświęcił wychowaniu muzycznemu dzieci, młodzieży i dorosłych.

W pracy swojej twórczej, odtwórczej i organizacyjnej nie szukał Piotr Maszyński tanich efektów, nie ubiegał się o zaszczyty i czołowe stanowiska: nauczając śpiewu w szkołach ogólnokształcących, wykładając w Konserwatorjum, pracując z licznemi chórami, tworząc piosenki szkolne i utwory chóralne — kładł trwałe podwaliny pod gmach polskiej kultury muzycznej.

Dla muzyków młodszego pokolenia praca Piotra Maszyńskiego jest wzorem ideowej i o charakterze społecznem pracy muzycznej.

FELICJAN SZOPSKI

Nagroda muzyczna st. m. Warszawy za rok 1934 przyznana została prof. Felicjanowi Szopskiemu, wybitnemu kompozytorowi, pedagogowi i krytykowi muzycznemu.

Felicjan Szopski urodził się w roku 1865 w Krzeszowicach (Małopolska). Wykształcenie ogólne otrzymał w Krakowie (gimnazjum św. Anny i Uniwersytet Jagielloński), wykształcenie muzyczne u Władysława Żeleńskiego w Krakowie, Zygmunta Noskowskiego w Warszawie, Henryka Urbana w Berlinie i Hugona Riemanna w Lipsku. Po ukończeniu studjów muzycznych obejmuje Szopski klasę harmonji w Konserwatorjum muzycznem w Krakowie, a wkrótce potem klasy harmonji, kontrapunktu i kompozycji w Wyższej Szkole Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, na którem to stanowisku pozostaje do roku 1919. Od samego zarania niepodległości Rzeczypospolitej aż do roku 1928 kierował Szopski sprawami muzycznemi w Min. Sztuki i Kultury, a następnie w Min. W. R. i O. P.

Bogata i wszechstronna działalność Szopskiego obejmuje dziedzinę kompozycji, pedagogiki i piśmiennictwa muzycznego; we wszystkich tych dziedzinach wykazał się Szopski pracami świadczącemi o niepospolitym talencie i niezwykłej prawości charakteru, dzięki czemu zdobył sobie powszechne uznanie i poważanie.

Jako kompozytor jest Szopski autorem licznych i wybitnych dzieł instrumentalnych (fortepianowych, kameralnych i orkiestrowych) i wokalnych (pieśni solowych i chóralnych) oraz dwóch oper: „Lilje“, wystawionej w 1916 r. w Warszawie i „Eros i Psyche“. Utwory Szopskiego cechuje bogata inwencja i świetna faktura, nadewszystko jednak uderza wykwintność i szlachetność treści. Osobną świetną kartę w historji muzyki polskiej zajmują pieśni Szopskiego oraz opracowania pieśni ludowych i narodowych.

Szopski-pedagog miał licznych uczniów, z pośród których wielu zajmuje obecnie wybitne stanowiska w polskim świecie muzycznym. Wielką zasługą Szopskiego jako pedagoga i teoretyka było zaszczepienie w Warszawie nowoczesnych metod nauczania harmonji i kontrapunktu. Wielce wymagający, nie zadowalał się poprawnością prac swoich uczniów, lecz szczególny nacisk kładł na wartość pomysłów. Dawał nietylko doskonałe podstawy techniczne, lecz przedewszystkiem, dzięki osobistym zaletom umysłu i wyrafinowanemu gustowi, otaczał uczniów swoich atmosferą wysokiej kultury i najwyższych aspiracyj.

Jako krytyk i pisarz muzyczny hołdował Szopski zawsze i obecnie hołduje zasadzie całkowitej bezstronności w ocenie dzieła lub wykonania.

Obok znawstwa w sprawach, w których głos zabiera, krytyki Szopskiego odznaczają się życzliwością dla wszelkich nowych i poważnych poczynań; wszystko co dobre, szlachetne i wartościowe

spotyka się z należytą oceną i zachętą do dalszej pracy. Szopski jest autorem pięknej monografji o Władysławie Żeleńskim, z którym łączyły go, podobnie jak z całą niemal Młodą Polską literacką, malarską i muzyczną, osobiste przeżycia i wspomnienia.

Jednomyślna uchwała Sądu Konkursowego, przyznająca nagrodę muzyczną prof. Felicjanowi Szopskiemu spotkała się z uznaniem całego polskiego świata muzycznego.

JULJA BARANOWSKA-BOROWA

NIEZBĘDNA REWIZJA

Najlepszymi wykonawcami Polskiego Hymnu Państwowego w Poznaniu w czasie Wielkiego Zjazdu Śpiewaczego w r. 1929 byli... Czesi. Dlaczego? Bo śpiewali wiernie to, co przedstawiały nuty, stosowali wskazane tempo, dynamikę i ekspresję. A jak śpiewają Polacy, naród wybujałych indywidualistów? — Jak kto chce: każdy ma swoją melodję, swoje słowa, swoje tempo; tak samo jest w zespołach: każda zbiorowa jednostka wokalna, a zwłaszcza orkiestralna produkuje się i „uświetnia" ważne państwowo i uczuciowo chwile swojem własnem „Jeszcze Polska". Ależ są przecież jakieś urzędowo ustalone i polecone wersje melodyjne, harmoniczne, wskazana instrumentacja, określone metronomicznie tempo... Tak jest, są... dwie. Dlaczego *dwie*, dla kogo *dwie*? Dlaczego dwie — nie wiem, dla kogo — wiem. Jedna urzędowa instrumentalna dla armji, opublikowana w oficjalnym repertuarze dla orkiestr wojskowych, druga też urzędowa, wokalna z akompanjamentem, który daje materjał do jednolitej harmonizacji chóralnej, polecona przez Dziennik Urzędowy Min. W. R. i O. P. w r. 1926 i 27.

Dlaczego te dwie instytucje nie porozumiały się i nie uzgodniły wybranych przez swych reprezentantów wersyj? — Nie umiem odpowiedzieć.

A zresztą i na tem nie koniec: są jeszcze wersje tradycyjne różnych zespołów chóralnych i doraźnie czy po namysłach utworzone dla orkiestr strażackich, kolejowych, tramwajowych, policyjnych, restauracyjnych, warszawskiej Filharmonji, Polskiego Radja! To wcale nie farsa! Dowody w postaci drukowanych i rozpisanych nut łatwo spotkać, tak samo jak wskazać przyłapania *in flagranti* kilku nagrań na płytach. Każde, oczywiście, inne; gdyby mogły być jednakowe, wiernie przystosowane do poleconego wzoru, a nawet szablonu, to całej Polsce, a co ważniejsza *zagranicy*, wystarczyłaby jedna, prawdomówna płyta.

A tak, pominąwszy wyraźne różnice melodji, harmonji, instrumentacji, tempa, między... znanemi mi nagraniami występują jeszcze wybitne odrębności interpretacji. Jedna gra szlachetnego quasi-poloneza, inna brutalnego mazura z akcentami na ostatniej nucie każdego czwartego taktu, inna lotnego „minutowego" a może półminutowego mazurka. Jedna uważa, że trwałe *ff* dostatecznie charakteryzuje hymn, inna stosuje już kilka odcieni dynamicznych, inna daje nawet *rallentando* w zakończeniu...

A gdzie prawda? Co powinniśmy wskazywać życzliwym nam cudzoziemcom, którzy, w poszukiwaniu właściwego polskiego hymnu państwowego, słyszeli już

kilka płyt i nie mogą zdecydować się na wybór mimo, iż firmowe nazwiska dyrygentów powinny być gwarancją odpowiedniej wersji i właściwego, *wzorowego* wykonania. A co mówić nieżyczliwym, jak reagować na przytyki tych, którzy wciąż mówią, że polski hymn jest tak niekulturalny jak sam naród, a dowodem tego płyta firmy...

Wstyd ten, w którym chyba nie towarzyszy nam żadna nacja zachodnia ani wschodnia (wyobrażam sobie, że państwo Mandżu - Ko, w tydzień po swem ukonstytuowaniu się ustaliło kolory swego godła i nienaruszalne brzmienie hymnu) trwa już lat kilkanaście. Czy ma trwać jeszcze kilkadziesiąt?

I jeszcze drobiazg, co to jest hymn państwowy? Czy Polska winna posiadać jeden, czy kilka hymnów? W obecnej chwili i ta sprawa nie jest uregulowana i tak jak powyżej omówiona, wymaga decyzji i zarządzenia, do którego się zapewne wszyscy z entuzjazmem zastosują.

DR. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

2. CHÓRY

Ostatnie wydawnictwa chóralne dają asumpt do rozpatrzenia muzyki 19 i 20 w. z perspektywy socjologicznej. W 19 w. idzie w parze z coraz bardziej komplikującą się fakturą muzyki romantycznej, a zwłaszcza neoromantycznej — naogół ciągle mniejszy (mimo takich zjawisk, jak dramat muzyczny Wagnera) jej zasięg pod względem społecznym, ciągłe zacieśnianie koła konsumentów tej muzyki. Ostatnią fazą tego procesu jest indywidualizm Schönberga: jego muzyka przestaje być wydarzeniem społecznem, będąc przeżyciem tylko twórcy i małej garstki wtajemniczonych („Verein für musikalische Privatauffuhrungen").

Ta krańcowa sytuacja wywołuje reakcję: z dążenia do wciągnięcia szerokiego ogółu w koło działania muzyki powstaje w Niemczech t. zw. „Gemeinschaftsmusik", muzyka dla zrzeszeń, łączących swych członków jakąś wspólną ideą; chce ona porzucić zarówno samotność kompozytora, jak przedewszystkiem passywne doznawanie muzyki przez dotychczasowego słuchacza z sali koncertowej. Przeobrażenie słuchacza w wykonawcę — jest zasadniczym rysem tego kierunku. Konflikt między koniecznością przystosowania się do małych możliwości nowego wykonawcy, między wynikłemi stąd ograniczeniami kompozytora, a dążeniem do utrzymania z drugiej strony wysokiego poziomu artystycznego — moment, który nie pozwolił instrumentalnej muzyce tego typu spełnić, przynajmniej jak dotąd, pokładanych w niej nadziei — w literaturze chóralnej, z natury rzeczy zawsze „zrzeszeniowej" (w szerszem znaczeniu) nie przeszkadza powstawaniu dzieł wartościowych.

Przejawem społecznego charakteru tej muzyki jest dążenie do równouprawnienia głosów, znajdujące wyraz w polifonji, która nawiązuje nieraz do epoki a cappella, idąc zarazem w parze z tendencjami współczesnej muzyki; współczesna pieśń chóralna stylizuje chóralną pieśń 16 w., a nawet sięga jeszcze o wiele dalej wstecz, aż ku początkom polifonji, czerpie ona również soki, zgodnie z muzyką współczesną, często z folkloru. Z odrzucenia zewnętrznego tak często wirtuozostwa u epigonów pieśni chóralnej 19 w. i taniej ckliwości późniejszej „Liedertafel" — wynika uproszczenie faktury, djatonika, nieskomplikowana rytmika. Tą drogą kroczy również nowa muzyka szkolna i dziecięca. Cele pedagogiczno - społeczne tłumaczą bardzo nieraz prosty tonalnie przebieg harmoniczny; nie można tu jednak tego zjawiska bynajmniej uważać za przejaw jakiegoś ogólnego cofania się, powrotu do

tonalności, (jak Günther, „Moderne Polyphonie"), lecz tylko za wynik dążenia do zrealizowania wytkniętego planu wychowawczego. W tej dziedzinie są drogowskazami nazwiska Hindemitha i Jöde'go.

Tej prostej muzyce, mającej być przeżyciem przedewszystkiem jakiegoś grona wykonawców, nie liczącej się z słuchaczem, przeciwstawić można chóry o fakturze bardziej kunsztownej. Nie są to jednak w samej istocie typy przeciwne, druga grupa jest tylko gradacją pierwszej, jej sublimacją. Niedościgniony dotąd wzorem współczesnej pieśni chóralnej tego typu są „Pieśni kurpiowskie" Szymanowskiego. Rzecz jasna, że granice między temi dwoma typami współczesnej pieśni chóralnej — są płynne.

W ostatnich wydawnictwach polskich, które omawiamy niżej, widać pokaźny już dorobek muzyki „zrzeszeniowej".

Stanisław Lipski: „Pieśń milczenia" na 3 głos. chór żeński z towarzyszeniem fortepianu, op. 6. Nakład autora, skład główny: A. Piwarski i S-ka, Kraków 1931.

Stanisław Lipski: Trzy pieśni na chór mieszany. Nakład autora, skład główny: T. Gieszczykiewicz, Kraków 1933.

Stanisław Lipski: Dwanaście pieśni na chór męski. Nakład autora, skład główny: T. Gieszczykiewicz, Kraków 1933.

Nastrojowy, typowo romantyczny tekst „Pieśni milczenia" (niem. oryginał Gizeli v. Berger, przekład Zakrzewskiej) otrzymał u Lipskiego romantyczną szatę muzyczną. Gładka faktura dowodzi wielkiego już w czasie powstania tej pieśni (1910) doświadczenia kompozytora, idącego jednak tylko utartemi drogami. Polifonji nigdzie się nie spotyka, dorywcze imitacje i polirytmja uwarunkowane są wyłącznie przebiegiem harmonicznym. Brak basu w chórze żeńskim kazał wesprzeć ten zespół, jak zwyczajnie, na towarzyszeniu instrumentalnem. Utwór cechuje szeroka. płynna linja melodyczna i znaczne wyczucie charakteru rejestrów głosowych.

Dobre brzmienie i płynną melodykę mają w jeszcze większym stopniu dwa następne zbiory. Linja melodyczna trafnie wyczuwa tekst, kongruencja słowa i tonu jest ściślejsza, niż w op. 6. Z „3 Pieśni" na chór mieszany najmilszą chyba jest „Piosenka", (opracowana potem na chór meski); łatwo przystępna, perjodyczna melodyka daje wraz z nieprzeładowaną harmoniką — jednolitą w stylu całość. W pieśniach chóralnych Lipskiego z ostatnich lat nieuzasadnione jest kończenie nową tonacją (z chórów mieszanych: „Pokłon", z męskich „Evviva vita", „Szumi w gaju brzezina", „Swaty"); zwartość i logika formy, znacznie przez to rozluźnione, nie otrzymują w zamian żadnej rekompensaty. Lipski pozostaje wszędzie na płaszczyźnie stylu „Liedertafel" (— ostatnie pieśni powstały w 1930 r. —), mimo tu i ówdzie się pojawiającego w chórach męskich paralelizmu akordowego (str. 9, str. 25), następstwa trójdźwięków zwiększonych (str. 30), trafnie użytego trójdźwięku eliptycznego („Ku onej kołysce"). Szkoda, że nawet w „Zstąp Gołębica" (Veni creator) ograniczył się kompozytor tylko do harmonicznej „pseudo-polifonji".

Najlepsze są w obu zbiorach pieśni, w których zasadniczym rysem jest prostota, a jako jej wyraz w harmonice — djatonika. Przystępna i łatwa do wykonania, przytem zawsze płynna u Lipskiego ich melodyka znajdzie wielu zwolenników wśród dyrygentów chóralnych.

Feliks Nowowiejski: 12 kanonów polskich na chór czterogłosowy, op. 23, nr. 1. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Jest to wybitnie użytkowa muzyka; kompozytor nie dąży bynajmniej do rozwiązywania problemów tej formy polifonicznej, lecz chce, przy możliwie naj-

mniejszych wymaganiach wobec wykonawców, dać im szlachetną rozrywkę. Ten cel został w zupełności osiągnięty: do bezpretensjonalnych tekstów stworzył Nowowiejski wdzięczne i łatwe piosenki w formie kanonu. Każdy z kanonów otrzymuje swobodne zakończenie; zupełnie ścisły jest jedynie „kanon śląski" nr. 7, kończący się jednogłosowo. Ta rozrywkowa, łatwo śpiewna muzyka opiera się na trjadzie harmonicznej; nie siła linearna, lecz funkcje harmoniczne tworzą podstawę linij głosowych, wtórnie z harmonji wyprowadzonych. (Uwydatnia to częste rozkładanie trójdźwięków w melodji). Ten moment każe widzieć protoplastę tych kanonów w „towarzyskim" kanonie („Gesellschaftskanon") 18 i 19 w., (który był oczywiście też muzyką jakiegoś „zrzeszenia").

Całość powitają z wdzięcznością nasze zrzeszenia śpiewacze.

Polska Pieśń Chóralna, 3 zeszyty, (utwory łatwe na chór mieszany). Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Brak nam było dotąd muzyki chóralnej, która nadawałaby się z jednej strony do „samowystarczalnego" śpiewu, bez konieczności sali koncertowej, w zrzeszeniach, kołach śpiewaczych, szkołach, utrzymując równocześnie w stylu i fakturze kontakt z teraźniejszością. Należy się więc już na wstępie, przed omówieniem samego wydawnictwa. wdzięczność jego kierownictwu za udostępnienie ogółowi zespołów śpiewaczych odpowiedniego i, jak zobaczymy, wielostronnego materjału tego typu. „Polska Pieśń Chóralna" czyni w zupełności zadość swemu zadaniu: wymagania wobec wykonawców zostały ograniczone przez operowanie głównie średnicą głosu i bardzo rzadkie stosowanie chromatyki, faktura jest wybitnie wokalna, bezwzględnie odrzucając wszelkie naśladowania instrumentów i temu podobne „programowe" usiłowania, pokutujące jeszcze często u epigonów „Liedertafel". Wyrazem współczesności w stylu muzycznym jest sięgnięcie do folkloru, polifonja, stylizacja form średniowiecznych. Postulaty, jakie w odniesieniu do tekstu nastręczają się muzyce chóralnej wogóle, a „zrzeszeniowej" w szczególności, zostały odpowiednio rozwiązane: subjektywna liryka musiała ustąpić na rzecz tekstów „objektywnych", mających za treść uczucia, ideały ogółu, a przedewszystkiem na rzecz tekstów starodawnych i ludowych, lub w stylu ludowym.

Na I-szy zeszyt składają się, poza opracowaniem tekstu i melodji Mickiewicza „Słowiczku mój" przez *Feliksa Nowowiejskiego*, — opracowania pieśni ludowych. Nowowiejski nie uwidacznia jeszcze w swej pieśni współczesnych dążeń w tej dziedzinie; przy właściwej Nowowiejskiemu znajomości aparatu wykonawczego idzie w parze z bardzo skromnemi wymaganiami wobec wykonawców — dobre brzmienie chóralne, nie znalazły tu jednak wyrazu polifoniczne dążenia współczesnej pieśni „zrzeszeniowej". — Zupełnie inny natomiast styl widać w tym zeszycie w opracowaniach pieśni ludowych. *Kazimierz Sikorski* daje hypoeolskiej melodji z Górnego Śląska („Czemużeście mnie, mamuliczko") opracowanie, które zrywa z 19 w., sięgając w stylizacji doskonale płynnej, a prostej polifonji wstecz, ku 15 — 16 w. (mimo kwint równol.) Trafnie wyczute, a zgodne z tym stylem są kadencje. Dobry jest Sikorskiego „Krakowiak", imitacjami zazębiający dwutaktowe frazy piosenki o siebie. Ładnie opracował „Kołysankę" *Michał Kondracki*, trafne tło nowotarskiej piosenki „Dysc" *Tadeusza Mayznera* bardzo szczęśliwie łączy z prymitywizmem — imitacje.

W 2-gim zeszycie obok łatwej, a pełnej w brzmieniu, homofonicznej „Pieśni o polskiem morzu" *Jana Maklakiewicza* znalazły miejsce wysokowartościowe pieśni *Władysława Raczkowskiego*. Do słów Konopnickiej w charakterze ludowym, dał kompozytor muzykę, doskonale spełniającą warunki i zadania pieśni „zrzeszeniowej". Raczkowski łączy z małemi możliwościami wykonawców przejrzystą fakturę polifoniczną.

W pierwszej piosence „A kiedy mi przyjdzie“ z łatwością wykonania idzie w parze prostota, wywołana melodyką i harmoniką, doskonale odpowiadająca ludowemu charakterowi tekstu; w zupełności jej nie zagraża, ani nie przyciemnia przejrzysta faktura polifoniczna, dająca swą siłą konstruktywną tyle przeżyć wykonawcom.

W drugiej pieśni Raczkowskiego „Oj, uśnij“ podziwiamy znów połączenie płynnej polifonji z ludową prostotą. Sopranową melodję 1-ej zwrotki śpiewa w 2-ej zwrotce alt, poczem następuje w 3-ej zwrotce mało zmienionej powrót pierwszej. Raczkowski dał ze wszech miar godny naśladowania przykład oryginalnej, (t. zn. nie sięgającej do folkloru) polskiej pieśni „zrzeszeniowej“, idealnie odpowiadającej swym celom. Jakże doniosła może być jej rola w wychowaniu muzycznem naszego społeczeństwa!

Trzeci zeszyt „Polskiej Pieśni Chóralnej“ zajmują dwa utwory *Tadeusza Szeligowskiego*: „Pod okapem śniegu“ i „Pieśń o Wniebowzięciu“. W „Pod okapem śniegu“ (Zegadłowicz, Kolędziołki beskidzkie) małe tylko zastosowanie ma polifonja; poza kilku „wiązanemi“ dysonansami panuje tu harmonja. Ogromnie interesująca jest natomiast „Pieśń o Wniebowzięciu“. Do tekstu z pieśni maryjnych XV w. stworzył Szeligowski motet, stylizujący stadjum tej formy z XIV i 1-ej połowy XV w. (por. prace F. Ludwiga). Motet Szeligowskiego składa się z 6 części: allegro $\frac{3}{2}$ jest izorytmiczną deklamacją wszystkich głosów; o wartości rytmicznej tonów i ich ilości w takcie (przez rozdrobnienie) decyduje ilość zgłosek tekstu. Ze względu na rysunek linji melodycznej, obracającej się tylko dokoła kilku tonów, możnaby tu mówić o średniowiecznym „recytatywie“ 4-głosowym. Kadencję tego odcinka, doskonale stylizującego prymityw średniowieczny, kończy archaizujący trójdźwięk bez tercji. Drugi odcinek, Simple, C, imitacyjny na 3 głosy żeńskie stwarza atmosferę wczesnego średniowiecza przez rysunek melodyczny głosów z ich monotonją i elementami pentatonicznemi przy braku wiązanych dyssonansów. Część trzecią, allegro moderato $\frac{4}{2}$, rozpoczyna rytm części pierwszej („archangieli i angieli“), przerwany odcinkiem izorytmicznym w większych wartościach, misterioso, realnie dwugłosowym z podwojeniami. Podejmując ten rytm z powrotem (poco piu mosso), prowadzi Szeligowski równocześnie inne głosy w większych wartościach; ich wiązane dysonanse (oczywiście stylizowane), tworzą tu czynnik potęgowania rozwoju formy. Część czwarta, imitacyjne allegro C, jest w stosunku do imitacyj części drugiej, znacznem spotęgowaniem przez wiązane dyssonanse, rozwój melodyczny, zróżnicowanie rytmiczne. Meno $\frac{3}{2}$, część piąta, izorytmiczna, zwraca uwagę kwintami równoległemi (oraz septymami), podobnie jak część szósta, $\frac{6}{2}$. Trafnie podchwycone są kadencje.

Motet Szeligowskiego jest pierwszą — przynajmniej u nas stylizacją tej formy średniowiecznej. Kompozytor posiada prawdziwie współczesne nastawienie do średniowiecza muzycznego; wnikliwe wyczucie jego ducha pozwala Szeligowskiemu w swobodnej stylizacji wyczarować wykonawcom atmosferę, do niedawna jeszcze tak obcą.

„Polską Pieśń Chóralną“ uważam za czyn, z doniosłości którego dla kultury muzycznej zdać sobie powinny jak najrychlej sprawę zespoły chóralne. Ta muzyka „zrzeszeniowa“ nie jest bynajmniej muzyką dla laików w znaczeniu łatwej i taniej rozrywki, nie wymagającej żadnej pracy, ani wysiłku; wprost przeciwnie: przy bardzo skromnych wymaganiach technicznych pozwoli ona najszerszym warstwom śpiewających przeżywać ową pełnię radości, jaką daje właśnie praca nad zdobywaniem i poznawaniem prawdziwych wartości muzycznych. *D. c. n.*

SPRAWOZDANIA

M i e c z y s ł a w K a r ł o w i c z. W dwudziestąpiątą rocznicę śmierci. Poznań MCMXXXIV, 8⁰ 47 str. i 3 ryciny. (Skład główny: Księgarnia W. Górski i G. Tetzlaw w Poznaniu).

Dzięki staraniom i ofiarności p. Jana Kuglina w Poznaniu, znanego bibljofila, taternika i miłośnika muzyki, podpisanego na powyższej publikacji skromnie „typografem", uczcił Poznań smutną rocznicę śmierci M. Karłowicza wydaniem skromnej, ale równie wykwintnej jak treściwej broszury pamiątkowej, na którą obok wstępu wydawcy i obok jej zakończenia, napisanego przez redaktora tej książeczki, p. mgra Jerzego Młodziejowskiego, wielbiciela Tatr i muzyki Karłowicza, złożyły się cztery prace różnej treści. Prof. A. Chybiński daje pogląd na symfonikę Karłowicza (str. 8 — 24), Dr. Henryk Opieński pisze o berlińskich czasach studjów muzycznych Karłowicza (str. 25 — 29), Z. Wasilewski „o psychice M. Karłowicza" (str. 30 — 35), Gen. M. Zaruski w artykule „Non omnis moriar" o Karłowiczu jako taterniku (str. 36 — 44). Wszystkie prace zawierają ważne i interesujące przyczynki do poznania Karłowicza jako człowieka i artysty. Jakkolwiek niektóre poglądy wydadzą się zbyt subjektywnemi i wymagającemi dyskusji, to jednak przynoszą one prawie bez wyjątku nowe materjały, które przyszła obszerniejsza monografja o życiu i twórczości Karłowicza zużytkuje z pewnością skrzętnie uzupełniając to, co się dotychczas o Karłowiczu wie, niezawsze dokładnie i jasno. Z tego też powodu wydana broszura pamiątkowa, choć niewielkich rozmiarów, posiada swą niezaprzeczalną wartość i ważną pozycję bibljograficzną.

F e l i k s K ę c k i: Mieczysław Karłowicz. (Szkic monograficzny). Warszawa 1934. Nakład i własność Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, 8⁰, 93 str. i 8 ilustracyj w tekście.

Warszawskie Towarzystwo Muzyczue uczciło pamięć swego ś. p. dyrektora i dobrodzieja wydaniem obszerniejszej pracy p. F. Kęckiego. Należy odrazu zauważyć, że praca ta świadczy o rzucającej się wprost w oczy wielkiej sumienności autora, co wzbudza zaufanie do systemu jego pracy, oby nie ostatniej w tym rodzaju. Autor wykorzystał prawie wszystko to, co dotychczas wydano odnośnie do życia i twórczości Karłowicza, a ponadto — co z szczególnym naciskiem podkreślić należy sięgnął do źródeł archiwalnych, w które obfitują zbiory Warsz. Tow. Muz. Główny nacisk położył na stronę biograficzną, ujmując całość w sposób bardzo przejrzysty i systematyczny. Jest rzeczą oczywistą,

że postęp badań natury biograficznej i ściśle muzykologicznej pozwoli niejedno uzupełnić, uplastycznić, pogłębić, oświetlić z innych jeszcze punktów widzenia, niemniej jednak autor może mieć prawa do uchodzenia za pierwszego monografa znakomitego symfonisty. Pracę jego można zatem polecić najgoręcej a Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu wyrazić uznanie, iż spełniło według wszelkich swych sił zaszczytną powinność. Pracę kończy bibljografja dzieł Karłowicza, która stale się powiększa. W posiadaniu osób prywatnych znajduje się sporo utworów Jego nieznanych. Zewnętrzna strona publikacji zasługuje na pełne uznanie.

Yvonne Rokseth: Grieg. W kolekcji „Maitres de la Musique Ancienne et Moderne", Paryż 1933, „Les Editions Rieder". 8⁰, 85 str. i 60 rycin.

Jak wszystkie dotychczasowe tomiki należące do kolekcji muzycznej Riedera, tak i tomik poświęcony twórczości Edwarda Griega jest napisany przystępnie i sympatycznie, przyczem główny nacisk jest położony na stronę biograficzną i ilustracyjną. Ta ostatnia przedstawia się w porównaniu z dotychczasowemi monografjami o Griegu (a więc Schjelderupa-Niemanna, Steina, Stocklina, Fincka i t. d.) o wiele okazalej, a także pod względem typograficznym lepiej. Ponieważ i biografja norweskiego mistrza jest ujęta bardzo zręcznie, trafnie i z doskonałem wyczuciem rzeczy istotnych, przeto można powiedzieć, że czytelnik jest istotnie wprowadzony w sympatyczną atmosferę i otoczenie, w którem żył i tworzył ten prawdziwy poeta życia i przyrody Norwegji. Wyjaśnienie jego zawsze interesującej twórczości nie odbywa się w drodze jakichś analiz szczegółowych , któreby prowadziły do wniosków syntetycznych o znaczeniu naukowem, niemniej jednak jest w stanie wprowadzić w ogólny charakter muzyki Griega, zwłaszcza laika, nieprzygotowanego do zajmowania się problematami tej muzyki. Ale równocześnie nie brak wskazówek odnoszących się do stosunku Griega do ludowej muzyki norweskiej, stosunku tak ważnego i decydującego. W tym względzie autorka umiała wyzyskać rezultaty badań O. M. Sandvika i innych nad ludową muzyką Norwegji, mającą czar niezwykłej świeżości. Oczywiście żadna z dotychczasowych monografij o Griegu nie stoi na wysokości zadania. Prace badawcze jednakże postępują szybko. Mające się ukazać w jesieni najbliższej wielkie dzieło Davida Monrada Johansena o największym kompozytorze Norwegji (w języku norweskim) spełni prawdopodobnie swe piękne zadanie.

Dr. A. Chybiński.

Kazimierz Sikorski: Instrumentoznawstwo. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Zadania tego podręcznika określa autor w przedmowie, uważając za swój cel „zaznajomienie z budową, skalą, możliwościami technicznemi i historją najważniejszych obecnie używanych instrumentów muzycznych, a pokrótce także z instrumentami dawnemi". Jasno określiwszy więc zakres przedmiotu, osiąga Sikorski jego cele przez opracowanie wymienionych działów przedmiotu przy każdym instrumencie. Systematyczne omawianie tych kwestyj dało w wyniku rozmiary pracy obszerniejsze, niż w wielu podręcznikach niemieckich tego przedmiotu (n. p. Koch, Riemann, Volbach, Sachs), wiele zagadnień zaledwie szkicujących. Przy omawianiu możliwości technicznych instrumentu często wkraczamy z autorem na teren instrumentacji, znajdując n. p. tabele trylów i tremolandi dla instrumentów dętych; wprowadzenie tych tabel (w odnośnych

podręcznikach niemieckich nie umieszczanych) powita z radością uczeń, nieraz do nich sięgając przy wypracowaniu ćwiczeń z instrumentoznawstwa.

Wskazanie charakterystycznych dla danego instrumentu przykładów z literatury muzycznej bardzo ułatwi nauczycielowi pracę; na lekcjach, oczywiście, rozszerzy on znacznie dział ten brzmiącemi przykładami na poparcie trafnych sądów doświadczonego instrumentatora. W historji poszczególnych instrumentów dał Sikorski czytelnikowi, przy ograniczeniu się do najistotniejszych faz dziejowych instrumentu, pełny obraz jego głównych etapów rozwojowych. Uważając znajomość akustyki za konieczne przygotowanie do nauki instrumentoznawstwa, pomija autor zagadnienia akustyki n. p. akustyczne wyjaśnienie dwu grup instrumentów, dających w przedęciu oktawę lub duodecymę; rzeczą nauczyciela będzie, rzecz jasna, przypomnieć uczniowi te wiadomości z akustyki.

Polska terminologja, w muzyce ciągle jeszcze nie ustalona definitywnie, jest u Sikorskiego zawsze zgodna z duchem języka. Obok przykrego w polskiem „gryfie“ znajdujemy więc, jako synonim, „podstrunnik“; czy nie należałoby może sięgnąć do folkloru i nazwać tę część instrumentów smyczkowych „dygą“? (Por. Chybiński, Instrumenty muzyczne na Podhalu). Makaronizmy na terenie instrumentów dętych zastąpił Sikorski trafnemi określeniami polskiemi, jak „podwójne, potrójne *zadęcie*“ (Doppel, — Tripelzunge), przedęcie (Überblasen), puzon „suwakowy“ i t. d.

Przejrzysty, jasny wykład czyni z „Instrumentoznawstwa“ Sikorskiego wzór podręcznika szkolnego; w swej dziedzinie zaspokaja on wreszcie życzenia ucznia i nauczyciela.

Dr. Jerzy Freiheiter.

POLEMIKA

NA MARGINESIE KRYTYKI p. J. BONIECKIEJ

W związku z recenzją o I części mojej „Metodyki gry na fortepianie“, umieszczoną w pierwszym numerze kwartalnika „Muzyka Polska“, z r. 1934, pozwalam sobie zanotować kilka uwag. Skłania mnie do tego chęć objaśnienia pewnych ustępów wyżej wymienionej krytyki, interpretujących poglądy wyrażone w metodyce niezupełnie zgodnie z ich intencją, czasem zaś nawet z ich treścią. Zaraz z początku Szan. Recenzentka wypowiada zdanie, że „książkę tę, jako pierwszą z tego zakresu w polskiej literaturze muzycznej, należy jak najżyczliwiej powitać“. Ta właśnie życzliwość pozwala mi mniemać, że nieporozumienie owo jest wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności i że wymiana zdań przyczyni się do poruszenia zagadnień zawsze żywo nas, pedagogów, obchodzących, a dotychczas nigdy, nigdzie nie poruszanych.

W pierwszym rzędzie przyczyna nieporozumienia, jak sądzę, leży w zasadniczo innem niż moje nastawieniu Recenzentki do kwestji problemów technicznych, które w konsekwencji wyraża się w szeregu różnych zarzutów. Więc np. w jednym z ustępów krytyki, Recenzentka wyraźnie narzuca mi, że nie podaję „technicznych sposobów, które doprowadziłyby do prawidłowego wykonania np. *arpeggio*“. Niestety, nie każdy zdaje sobie sprawę na czem polega techniczna trudność wykonania *arpeggio* dla ucznia. Nic dziwnego. Dotychczas kwestja ta była traktowana po macoszemu. Zostawiało się ją zawsze większej lub mniejszej domyślności interpretatora. Jeśli nim był uczeń, zwłaszcza mniej utalentowany, niewątpliwie mógł mieć w danym wypadku nielada trudności do pokonania. Zastanowiwszy się jednak trochę, każdy muzyk, choćby tylko przeciętnie grający na fortepianie, przyznać musi, że trudność ta jest wynikiem niewłaściwego, względnie ściśle biorąc, niejasnego ustosunkowania *arpeggio* do całości taktu. Znalezienie właściwego rozwiązania rytmicznego zupełnie usuwa problem ten poza nawias trudności technicznych. Wychodząc z tego założenia, poświęciłam szczególnie dużo miejsca tej sprawie, a mianowicie od str. 61—68, w przykładach pod Fig. 39, 40, 41 i 42.

Jeśli zaś chodzi o poruszoną na innem miejscu recenzji kwestję ćwiczenia „dwójek na trójki“, nie wiem, czemu istotnie mam przypisać twierdzenie Recenzentki, jakobym zupełnie nie podawała „jedynie logicznego sposobu rozbicie ósemki na drobniejsze wartości i matematycznie dokładnego dostosowa-

nia do niej figury parzystej". Sposób taki podałam na str. 82, pod Fig. 59a. Inna natomiast rzecz, że jestem wręcz odmiennego pod tym względem zdania. W pierwszym rzędzie nie mogę zgodzić się na tak kategoryczne oświadczenie, że mechaniczne rozczłonkowanie wartości rytmicznych tam, gdzie chodzić nam powinno przedewszystkiem o pobudzenie rytmicznej wrażliwości ucznia, byłoby „jedynie logicznym" sposobem rozwiązania trudności. Jest to tylko pójście po linji najmniejszego oporu. „Dwójki na trójki", to tylko jedna z wielu form polirytmiki. Chociaż więc sposób mechanicznego rozdrabiania w tym właśnie przypadku jest zasadniczo możliwy do przeprowadzenia (chociaż niekoniecznie korzystny), to już w innej formie polirytmicznej, jak np. „czwórki na trójkę", „piątki na siódemkę" i t. p. jest wogóle niewykonalny. Stąd logiczny można wysnuć wniosek, że zawsze trwalsze i lepsze wyniki może dać apelowanie do muzycznej wrażliwości ucznia.

Co zaś do „sposobu nauczania prawidłowego wykonania nut punktowanych, przez przeinaczanie formy rytmicznej...", które wydaje się Szanownej Recenzentce tak bardzo niewłaściwe, to pozwolę sobie zauważyć, że odkąd istnieje technika instrumentalna, wszystkie przeinaczenia form rytmicznych, czy muzycznych przy ćwiczeniu, przez formowanie rozmaitych palcówek i figur więcej lub mniej odbiegających od treści danego fragmentu, było i będzie praktykowane zarówno przez wielkich pianistów, jak i pedagogów. Na czemże bowiem polegałoby ćwiczenie? Przecież nie na mechanicznem powtarzaniu aż do skutku tych samych ustępów, które źle idą i dalej będą źle iść, dopóki się nie znajdzie istotnej przyczyny technicznego błędu i następnie dopóki się nie zastosuje odpowiedniego rodzaju ćwiczenia. Dodać jeszcze muszę, że podane przezemnie w Metodyce sposoby ćwiczenia nut punktowanych na str. 76 i 77, pod Fig. 53c i 54c, umieściłam jako przeciwstawienie błędów uczniów, przedstawionych pod Fig. 53b i 54b, co także zmienia trochę postać rzeczy.

Na innem znowu miejscu krytyki powiada Szan. Recenzentka, że polecam „utwory małej wartości muzycznej, z zupełnem pominięciem nowszej literatury dziecięcej". Pozwalam sobie zakwestjonować tutaj dwa ważne momenty. A mianowicie, skwalifikowanie gremjalne utworów przezemnie w przykładach podawanych, (poza literaturą klasyczną), jako kompozycyj o małej wartości muzycznej, wydaje mi się jednak cokolwiek krzywdzące. Są bowiem między niemi takie nazwiska jak: Moszkowski, Ravina, Heller. Zwłaszcza ten ostatni, tak często w metodyce cytowany, zasługuje na szczególne wyróżnienie. Jest to kompozytor o wysokich wartościach artystycznych, tem bardziej godnych uznania, że posługuje się niezmiernie prostemi środkami technicznemi, przez co nieraz drobne jego utwory pełne smaku i kultury muzycznej, stają się dostępne nawet dla ucznia nie przekraczającego poziomem swym granic kursu średniego a nawet, niższego. Są to kompozycje, które powinny się znaleźć w każdym programie pedagogicznym. Artystyczna ich wartość nie jest mniejsza niż wartość utworów objętych ramami estrady koncertowej, od których różnią się tylko niższym poziomem technicznym, nie zaś artystycznym.

Przyznać też muszę, że niewiem, jakie kompozycje zalicza Szan. Recenzentka do muzyki salonowej. Nie analizując jednak zdania tego, nie mogę znaleźć racjonalnego i artystycznego uzasadnienia, dlaczego mielibyśmy zupełnie wykluczyć z programu pedagogicznego kompozycje o charakterze salonowym. (Oczywiście nie mam tutaj na myśli muzyki dancingowej i kinowej). Wszechstronność repertuaru z punktu widzenia pedagogji, jest jego największą zaletą.

Co zaś do punktu drugiego, t. j. zarzutu, że pominęłam zupełnie nowszą literaturę dziecięcą, powiedzenie to pozwala czytelnikowi wysnuć wniosek, że istotnie jesteśmy w posiadaniu bogatej literatury tego typu. Niestety tak nie jest. Literatura ta jest faktycznie niezmiernie uboga. A już niemal, że zupełnie nie znajdziemy między kompozytorami piszącymi dla dzieci nazwisk polskich. Zarówno drobne rzeczy Michałowskiego, Friedmanna czy Statkowskiego, są odpowiednie niestety raczej dla uczniów już dosyć zaawansowanych. Często utwory nowoczesne, pozornie łatwe, wymagają wielkiej kultury muzycznej, a w każdym razie takiego wyrobienia, którego dziecko żadną miarą mieć nie może. Dość często grywane przez uczniów niższego kursu drobne utwory C. Scotta Zoo-Kinderscen, stają się w interpretacji dziecka parodją niemożliwą do słuchania. Oczywiście wyjątek, jak zawsze, stanowić tu będą wielkie talenty muzyczne.

Zdając sobie sprawę z wysokich wartości, jakie daje odświeżenie programu, nie pominęłam literatury współczesnej w programie nauczycielskim, który umieściłam na końcu drugiej części książki, jak to zresztą w przedmowie do pierwszej części było zapowiedziane. Jeśli jednak w toku wykładu pragnęłam pewne techniczne problemy jasno ująć, nie mogłam się w tym celu posłużyć kompozycjami, które się najmniej do tego nadają.

Dziwi mnie jednak uwaga, że polecam w początkach nauki „jedynie szkołę na fortepian Jana Drozdowskiego". Sam fakt, że ze szkoły Beyera przytaczam przykłady na str. 53 pod Fig. 30 i 31, oraz na str. 73a pod Fig. 50, wskazuje, że jest inaczej.

Wreszcie na zakończenie dodać pragnę, że o dobroci metod pedagogicznych świadczyć powinny wyniki pozytywne, jakie się osiąga u ucznia. Zatem najlepsza z punktu widzenia czystej teorji metoda nauczania, może nie mieć wartości z punktu widzenia pedagogji. W tym wypadku musimy hołdować zasadzie, że... cel uświęca środki.

Kazimiera Treterowa

ODPOWIEDŹ RECENZENTKI

Zaznajomiwszy się — dzięki uprzejmości redakcji „Muzyki Polskiej" — z treścią powyższej odpowiedzi — pozwalam sobie do swego sprawozdania dorzucić kilka poniższych słów.

Lwią część swej odpowiedzi poświęca autorka „Metodyki gry na fortepianie", p. Treterowa, sprawie repertuaru pedagogicznego, sprawie zawsze żywotnej i aktualnej. Autorka twierdzi, że wartość zalecanych przez nią kompozycyj „nie jest mniejsza, niż wartość utworów, objętych ramami estrady koncertowej". Niema, niestety, żadnego probierza, któryby mógł ściśle stwierdzić wartość jakiegokolwiek dzieła sztuki, lub dzieła, mającego do tej sztuki pretensję. Jedyną miarą bywa tu — powiedzmy pospolicie — „gust odbiorcy". Czytelnik, przestudjowawszy na str. 28 i 101 spis kompozycyj, sam je ze swego punktu widzenia oceni. Jako poparcie mego stanowiska, zaznaczonego w sprawozdaniu, mogę przytoczyć fakt, że *żaden* z wymienionych tam (str. 28 i 101) utworów—prócz etiud—nie widnieje w programach Warszawskiego Konserwatorjum Muzycznego.

Twierdzenie, że wszechstronność repertuaru jest jego największą zaletą wydaje mi się dość ryzykownem. Do jakich granic wszechstronność ta ma sięgać? Czemu ma obejmować różne „nocturnes mignons" i „dances des sylphes", a muzykę dancingową już nie? Nawiasem mówiąc, niezupełnie zdaję

sobie sprawę z tego, co autorka rozumie pod definicją muzyki „kinowej". Czy tę, którą słyszymy w filmach dźwiękowych? Jeśli tak, to po pierwsze nie istnieje ona przeważnie w wyciągach fortepianowych, a po drugie — strzeżmy się uogólnień!—Marlena Dietrich w jednym ze swoich filmów grała przecież sonatę księżycową, a Frederic March—toccatę d-moll Bacha...

Słusznie twierdzi autorka, że, niestety, między kompozytorami piszącemi dla dzieci niema nazwisk polskich. Natomiast literatura niepolska tego typu jest istotnie jeśli nie bogata, to jednak dość obfita. Pomijam już zupełnie utwory tak niebezpiecznie modernistyczne, jak „Zoo, — Tiere für Klavier"... (zdaje się, że ten właśnie zbiór Scotta miała Sz. Autorka na myśli), ale zostaje ponadto mnóstwo opusów Greczaninowa, zbiory Rebikowa. niesłychanie płodny i prześliczny Rowley, rzucający co roku przynajmniej jeden zeszyt swych kompozycyj na rynek nutowy; łatwiutki i prawdziwie „dziecinnie" wydany przez Petersa Niemann, Melartin, Ibert i wielu, wielu innych.

Powracając zaś do spraw łączenia rytmów parzystych z trójkowemi zmuszeni znów jesteśmy odesłać czytelnika do „Metodyki gry na fortepianie" i przestudjowania przykładów, podanych na str. 82. Tu możemy jedynie stwierdzić, że przykłady te nietylko nie rozbijają ósemki na drobniejsze wartości rytmiczne (która to kombinacja przy użyciu łuków zawsze będzie dla dziecka oczywista i zrozumiała) ale odwrotnie: *zmieniają* rytm utworu (z 2/4 na 12/8), a wartości mniejsze *zastępują* większemi (np. ósemki ćwiartkami z punktem).

Wreszcie autorka twierdzi, że „znalezienie właściwego rozwiązania rytmicznego (w arpeggio) zupełnie usuwa problem ten po za nawias trudności technicznych". Ryzykowność tego twierdzenia jest zbyt oczywista, aby ją tu szerzej omawiać. *J. B.*

(Po wypowiedzeniu się Autorki i Recenzentki Redakcja zamyka polemikę w tej sprawie).

„IMPRESJONISTA"

P. Mateusz Gliński, wydawca miesięcznika „Muzyka", w ostatnim zeszycie swego pisma (maj 1934) w dziale „Impresje muzyczne" w artykuliku „Zmierzch nauki w dziedzinie muzycznej" był łaskaw poświęcić parę ciepłych słów „Kwartalnikowi Muzycznemu", ubolewając że to „potrzebne i pożyteczne" pismo muzykologiczne przestało wychodzić. Wyraził przytem przypuszczenie, że „Kwartalnik Muzyczny" przetrwałby trudności wydawnicze, gdyby posiadał mniej bogatą i kosztowną szatę zewnętrzną, która pochłaniała znaczne fundusze.

Prawdopodobnie redaktorzy „Kwartalnika Muzycznego" będą mile zdziwieni pozyskaniem po „zamknięciu" pisma tak cennego obrońcy i zwolennika, a zapewne i pilnego czytelnika. Conajmniej może będą trochę zażenowani, że ten czytelnik po przeczytaniu pięciu roczników pisma nie zorjentował się, że „Kwartalnik Muzyczny" bynajmniej nie był pismem muzykologicznem i tylko część swych łam oddawał rozprawom ściśle naukowym.

Niestety, „impresje" p. Glińskiego grzeszą pewnemi nieścisłościami faktycznemi.

„Kwartalnik Muzyczny" nie uległ zwinięciu, lecz został *przekształcony* na kwartalnik „Muzyka Polska", poświęcony aktualnym zagadnieniom życia mu-

zycznego w Polsce z tem, że cały materjał naukowy i muzykologiczny wydzielono do nowej, odrębnej publikacji — „Polski Rocznik Muzykologiczny“. Zdaje się, że fakt ten znany jest p. Glińskiemu, skoro w kronice swego miesięcznika zamieścił odpowiednią notatkę informacyjną (zeszyt 3/34 str. 137). Pocóż teraz przemilczać ten drobny „szczególik“? Czyżby p. Gliński chciał za wszelką cenę zapomnieć o istnieniu „Muzyki Polskiej“?

Myli się dalej p. Gliński, gdy twierdzi, że „Kwartalnik Muzyczny“ uległ trudnościom wydawniczym. Trudności tych nie miał, gospodarował w ramach swych możliwości finansowych i długów po sobie nie pozostawił. Ani redaktorzy, ani współpracownicy nie wyznaczali sobie i nie żądali honorarjów, bardziej dbając o wartość swych prac, niż zawartość swej kieszeni.

I wreszcie niepotrzebnie p. Gliński „roni łzy“ nad kosztownością „Kwartalnika Muzycznego“. Pozwalamy sobie zapewnić p. Glińskiego, że koszt „Kwartalnika Muzycznego“ był bardzo skromny i pod tym względem „Kwartalnik Muzyczny“ nie mógłby stawać do konkurencji z miesięcznikiem „Muzyka“. Wtedy gdy koszt jednego zeszytu „Muzyki“ szacuje p. Gliński na 2500 zł. *bez pensji redaktorskiej* (patrz sprawozdanie Koła Przyjaciół Czasopisma Muzyka), co stanowi rocznie 30.000 zł., budżet *roczny* „Kwartalnika Muzycznego“ nie sięgał i piątej części tej sumy.

Pocóż więc przesadzać i niepotrzebnie siebie denerwować? Raczej nam wypadałoby ubolewać nad trudną sytuacją finansową „Muzyki“, która wymaga tak pokaźnych wydatków bieżących, a ponadto obciążona jest znacznym długiem wobec dostawców oraz wydawcy i redaktora. Nie czynimy tego, bo jesteśmy pewni, że p. Mateusz Gliński, mając tak licznych przyjaciół, potrafi zwiększyć wydajność finansową swego wydawnictwa i pokryć deficyty oraz spłacić dostawców i wydawcę-redaktora.

Radzilibyśmy jednak życzliwie p. Mateuszowi Glińskiemu, aby mając dość własnych kłopotów nie pocieszał się urojonemi kłopotami innych. Nie trzeba być już zbyt krańcowym „impresjonistą“.

Z.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Dobiegający końca sezon koncertowy wykazał wyraźny upadek obecnego ruchu muzycznego w stolicy: — monotonję, brak inicjatywy, dezorjentację i zniechęcenie tak osób działających, jak i publiczności. Plany muzyczne układane były przypadkowo i bez zastanowienia, realizacja ich wykazała lekkomyślność i brak przewodniej idei u kierowników instytucyj muzycznych. Odmienne nastawienie psychiczne społeczeństwa i zmienione jego oblicze nie wywołały żadnej próby nowego podejścia do spraw kultury muzycznej. Zasadnicze zagadnienia opery, programów koncertowych, kształcenia muzycznego młodzieży, radja — nie były przedmiotem rzeczowej dyskusji na praktycznej płaszczyźnie. W Filharmonji i Operze — nowe zarządy i nowe tytuły, lecz czy istotnie nowe życie, nowe rozumienie? Chciejmy wierzyć że to nareszcie nastąpi, chociaż jesteśmy świadkami, że naogół nowe zarządy były gorsze od poprzednich. Pragnęlibyśmy stwierdzić, że to nie tylko próżne ambicje i nowe posady, ale istotna chęć i umiejętność rozwiązania problemów naszego życia muzycznego. Starsze pokolenie muzyków wciąż decydujące o sprawach muzycznych winno uświadomić sobie powagę sytuacji, swoją odpowiedzialność przed społeczeństwem. Takie lub inne tłómaczenie obecnego upadku muzyki nie może usprawiedliwiać bierności i powierzchownego ujmowania istoty spraw muzycznych. Skończmy raz wreszcie z monotonją narzekań na obojętność publiczności! Warszawa jest niemuzykalna. Tak jest. Jesteśmy ubodzy. Lecz jeśli nawet zaledwie tysiąc osób istotnie potrzebuje dziś muzyki, rozumie ją, potrafi ją odczuć i ocenić, to powinno się otoczyć troską ten „tysiąc muzykalnych". Tymczasem garstka ta wciąż doznaje rozczarowań, pozbawiona możności głębszych wzruszeń, zniechęcona, zatraca potrzebę obcowania ze sztuką, przestaje być ogniskiem entuzjazmu.

Szukając ważniejszych zdarzeń ubiegłego sezonu muzycznego, należy wymienić największą pozycję, jaką niewątpliwie było pra-wykonanie w Filharmonji Warszawskiej II-go koncertu skrzypcowego Szymanowskiego, utworu o wielkiej wartości, i „Harnasi", które wydają się dziś najznakomitszem dziełem polskiej muzyki obecnego pokolenia. Inne kompozycje z polskiej muzyki współczesnej, wykonane w Warszawie, znacznie różnią się poziomem od twórczości Szymanowskiego. Sądząc z oddźwięku jaki wywołały, nie stanowią one nowego etapu w rozbudowie twórczości muzycznej. Jeśli zaś chodzi o muzykę współczesną wogóle, Filharmonja Warszaw-

ska, jak dawniej tak i teraz, byle jakim wyborem utworów, zniechęciła do niej publiczność, która słusznie może sądzić, że muzyka współczesna po swych wzlotach wykazuje obecnie zanik sił żywotnych i dekadencję, robi wrażenie już tylko wykonywania twórczości.

Poziom wykonawczy na estradach koncertowych jak wszędzie obecnie, tak i w Warszawie, naogół stał dostatecznie wysoko, aby nie przeszkadzać w słuchaniu wykonywanych utworów. Lecz mogłoby być znacznie lepiej, gdyby myślano więcej o całości wykonania, a nie tylko o „soliście". Dotychczas nie doczekaliśmy się czegoś tak wzruszającego jak wykonanie ongiś Dziewiątej pod dyrekcją Abendrotha i Parsifala pod Młynarskim, czegoś tak porywającego jak wykonanie koncertu Liszta przez Cassadesusa, Georgescu i Orkiestrę Filharmonji. Zasada angażowania polskich wykonawców jest słuszną, lecz wymaga większej ostrożności. Z żalem możemy stwierdzić u większości naszych artystów-wykonawców brak temperamentu artystycznego. Wysoki poziom obowiązującej dziś formy technicznej i zrozumiałe starania o zdobycie uznania pochłaniają widocznie zbyt wiele ich sił duchowych, co odbiera sztuce odtwórczej przekonywującą moc i żarliwość wypowiedzenia.

Treść i układ programów koncertowych pozostawiał bardzo wiele do życzenia i był największą wadą koncertów, prawdziwem utrapieniem publiczności. Zarzut ten dotyczy przedewszystkiem *Filharmonji Warszawskiej*, instytucji będącej głównym ośrodkiem ruchu muzycznego w Polsce. W odezwie do publiczności („Biuletyn koncertowy" V, № 1 i 13) Zarząd orkiestry szumnie i górnolotnie zapowiadał, że „przystępuje do pracy w imię najszczytniejszych haseł służby społeczno-kulturalnej", „zabiegając zarówno o układ programów, przynoszących stale obok dzieł dawnych, najnowsze utwory polskie i obce, jak i dobór sił wykonawczych". Rzeczywistość wygląda inaczej. Narażanie poziomu koncertów przez angażowanie wykonawców płacących za możność występu, trudno nazwać działalnością „w imię najszczytniejszych haseł". Jest to poprostu kalkulacja finansowa, być może czasem nawet usprawiedliwiona. Nie da się natomiast wytłómaczyć lekkomyślności Zarządu w wyborze i układzie programów. Trudno sobie wyobrazić większą bezplanowość i przypadkowość organizacji sezonu koncertowego jak w tym roku. W dobie ogólnego zniechęcenia a względności kryterjów muzycznych, repertuar symfoniczny oprzeć należałoby na dziełach o istotnej wielkiej wartości, z muzyki współczesnej — wybrać utwory, które posiadają te lub inne lecz wyraźne racje ich wykonania.

W planie koncertów raził brak muzyki wokalno-instrumentalnej. Pomijając kwestję chóru, można było wykonać chociażby solowe kantaty np. Bacha, Mozarta, a nie zapożyczać się w repertuarze operowym i pieśniach Denza. Arcydzieła muzyki klasycznej i romantycznej były wykonane w zakresie dość ograniczonym (Haydn, Mozart — tylko po 2 symfonje, nie wykonano dawno niesłyszanej 8-ej i 6-ej Beethovena). Muzyka współczesna była źle reprezentowana: słyszeliśmy wiele nudnego, a mało ciekawego. (Nie wykonano dotychczas „Święta Wiosny" Strawińskiego, co zakrawa na skandal, nie zapoznano nas z wybitniejszemi utworami muzyki współczesnej, które wzbudziły wielkie zainteresowanie zagranicą, np.: Florent Szmitt: Symphonie concertante, I. Strawiński: Symfonia psalmów, A. Honegger: „Judith", zupełnie nieznaną jest w Warszawie twórczość najmłodszych, jak M. Dellannoy, P. O. Ferroud. Wykonano natomiast wiele bezwartościowych kompozycji, np. utwory występujących kapelmistrzów Nordia i Balendoncka). Wybór utworów polskiej muzyki współczesnej był bardzo jednostronny i zrobiony bez przekonania. Odnosi się zawsze wrażenie, że w tej sprawie chodzi tylko o zrobienie przyjemności autorom, lub o od-

robienie „obowiązku“. Zupełnie niepotrzebnie znalazły się w programach transkrypcje i „uzupełnienia“ Chopina (Głazunow, Bałakirew, Cielewicz, Noskowski, Wiłkomirski). Przynajmniej w Warszawie, która szczyci się kultem Chopina, powinno się mieć gust niewykonywania Chopina inaczej, jak w oryginale. Muzyka rosyjska była produkowana aż do znudzenia. Uporczywe zaś powtarzanie kilkakrotnie tych samych utworów w tymże sezonie zdradza zupełną bezprogramowość poczynań Filharmonji. I-y koncert fortep. Prokofjewa i b-moll Czajkowskiego były wykonane po 2 razy, II-a symfonja Rachmaninowa — 2 razy, koncert fortep. tegoż — aż 3 razy (Polskie Radjo przelicytowało: wykonało jeszcze 4-y raz!). Koncert wiolonczelowy był reprezentowany tylko przez 2-krotne wykonanie Dvoraka (czy nie można było wykonać np. koncertu Haydna?) Co do koncertów skrzypc. Beethovena (4-krotne wykonanie), Czajkowskiego (3-krotne wykonanie), Brahmsa i koncertów fortepianowych Chopina (wszystkie po 2 razy), to Filharmonja chyba specjalnie stara się spospolitować te utwory przez częste umieszczanie ich w programach i to niezawsze w doskonałem wykonaniu. Repertuar koncertów skrzypcowych mógłby ożywić rzadko grywany Vivaldi, Bach, Mozart, Prokofjew, Chausson. Ten ostatni wykonany oczywiście z orkiestrą, a nie z fortepianem, jak to miało miejsce na wielkim symfonicznym (!) koncercie. Układy programów bywały czasem wręcz kompromitujące, jak np. taki program piątkowego symfonicznego koncertu: Brahms: Symfonja, Verdi: Arja z „Aidy“, Bizet: Arja z „Carmen“, Denza: Pieśni. Paderewski i Niewiadomski: Pieśni, Debussy: „Fêtes“, Wagner: wyjątki z oper. Innym razem pod tytułem „Muzyka Niepodległej Polski“ wykonano: Maliszewski: „Z polskiej niwy“, Nawrocki: Koncert fortepianowy, T. Jarecki: „Chimera“, A. Wieniawski: z baletu „Lalita“, F. Rybicki: Wiązanka pieśni legjonowych. Ponieważ nie był to cykl koncertów, lecz jedyny koncert „Niepodległej Polski“, należało się zastanowić przed wyborem tytułu koncertu. Taki tytuł obowiązuje.

Powszechne rozczarowanie wywołał fakt udzielenia zbyt mało miejsca w programie znakomitemu dyrygentowi Georgescu, gdy mniej udane dwa koncerty fortepianowe zajęły większą część programu. Błąd ten Filharmonja postarała się naprawić w swój specyficzny sposób: na innym koncercie, z udziałem pianisty największej miary Backhausa, wykonano tylko jeden koncert fortepianowy, zato długą resztę programu dyrygował nieinteresujący kapelmistrz.

Poziom wykonawczy Orkiestry Filharmonicznej na koncertach piątkowych (nie mówiąc już o niedzielnych porankach) niezawsze usprawiedliwiał pochlebną opinję o artystycznej wartości tego zespołu. Orkiestra Filharmonji, dążąc do postępu i odrzucając względy wzajemnej „adoracji“, winna zreorganizować niektóre grupy instrumentów, w pierwszym rzędzie grupę fagotów i klarnetów, podnosząc ich poziom artystyczny. Czy nie należy wyzyskać wszelkich możliwości dla stworzenia prawdziwie doskonałej i zdyscyplinowanej reprezentacyjnej orkiestry symfonicznej?

Jeśli chodzi o kształcenie nowych sił kapelmistrzowskich, wzbogacenie bibljoteki, to w tych sprawach wykazuje Filharmonja wyraźny brak troski o przyszłość. Bardzo gorąco natomiast przejął się Zarząd Orkiestry sprawą tłómaczenia publiczności w „Biuletynie koncertowym“ istoty wykonywanych utworów. Dowiedzieliśmy się, że muzyka Mozarta posiada „pewną beztroskę i iście rokokowy wdzięk“. Rzeczywiście, nie pewna, ale zupełnie wyraźna beztroska o treść „objaśnień“ i iście „muzykologiczny“ wdzięk!

Sapienti sat. Powyższe krytyczne rozpatrzenie działalności Filharmonji Warszawskiej nie może umniejszyć zasług tej instytucji dla kultury polskiej,

należy jednak życzyć, by Zarząd Orkiestry zrozumiał konieczność postępu i wykazał większą troskę i rozwagę w organizacji przyszłego sezonu.

Opera Warszawska, od czasu ustąpienia dyrektora Emila Młynarskiego, utraciła swe poważne stanowisko w polskim ruchu muzycznym. Jej życie jest już tylko wegetacją. Nie jest to nawet opieka nad tradycjami stylu wykonania oper Moniuszki i nad zachowaniem formy i wyrazu tańców polskich, a tylko—nazywając rzeczy po imieniu—usiłowanie byle jakiego zatrudnienia personelu artystycznego. Na tej jednostajnej i ponurej płaszczyźnie — niepodlegającej właściwie rozpatrzeniu krytycznemu — toczy się życie opery warszawskiej, bynajmniej nieurozmaicone przez rozważne i przewidujące decyzje obecnego kierownictwa. Wybór jedynej dotąd premjery „Jonny spielt auf" był nieporozumieniem. Zresztą nawet najlepiej wybrany repertuar nie zmieni istoty rzeczy, najpiękniejsze szaty nie ożywią nieboszczyka. Bo, o ile muzyka oper Mozarta, Wagnera pozostanie zawsze nieśmiertelną, to forma teatru w operze, która niegdyś żyła własnem życiem, dziś dawno już umarła. Dlatego opera już wszędzie wydaje się być tylko fosforyzującem próchnem. Żadne zwykłe nowe kierownictwo nie zmieni tej sytuacji. Chyba że przyjdzie nowy genjalny twórca-reżyser, który mógłby stanąć w szeregu wielkich reformatorów opery, jakimi byli Monteverdi, Gluck i Wagner. Czekając na jego przyjście należałoby raczej czynić nowe próby i wysiłki, niż wznawiać „Aidy".

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło ósmy z kolei sezon koncertowy, organizując 14 audycyj w Sali Konserwatorjum. Stowarzyszenie nadal pozostało wierne swym zasadom, które każą starannie obmyśleć program muzyczny i realizować go przedewszystkiem z myślą o wybranym utworze, artyście-wykonawcy pozostawiając tylko pełną znaczenia rolę odtwórcy, a nie popisującego się wirtuoza. Najwięcej interesującą audycją, tak ze względu na program jak i na jego wykonanie, był wieczór poświęcony muzyce chóralnej i obrazujący główne szkoły w tej dziedzinie twórczości. Program tej audycji wykonał Chór Katedralny z Poznania pod dyrekcją X. Dr. W. Gieburowskiego. W zakresie polskiej dawnej muzyki wykonano w tym sezonie m. in.: A. Jarzębski: Concerto „Nova casa" (w nowem opracowaniu) na zespół skrzypiec i b. c., Fantazję M. Zieleńskiego na zespół skrzypiec, wiolonczeli i organów i tegoż „Vox in Rama" na chór mieszany (po raz pierwszy).

W dziedzinie muzyki kameralnej należy zanotować działalność *Kwartetu Polskiego*, który w ramach audycyj Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki dał 4 koncerty. W programach koncertów Kwartetu Polskiego uwidoczniła się troska o polską muzykę kameralną: wykonano z rękopisu wartościowy kwartet smyczkowy Franciszka Lessla (ucznia Haydna) oraz: Warjacje Żeleńskiego, Kwartet Statkowskiego Es-dur i Szymanowskiego I-szy, Kwintet Zarębskiego.

W tym roku odbyły się dwa *konkursy* dla kwartetów smyczkowych. Zawiodły one oczekiwania organizatorów ze względu na nikły udział zespołów i wykazały swoją bezużyteczność. Zaspokojenie ciekawości, który z dwóch lub trzech zespołów gra trochę lepiej lub gorzej nie może być dostatecznem uzasadnieniem tych konkursów. Prawdziwe zamiłowanie do muzyki kameralnej nie potrzebuje takiego rodzaju bodźca do pracy, a nagroda przecież nie wchodzi w rachubę. Pierwszy z tych konkursów, dla zespołów amatorskich i uczniowskich, na który zgłosiły się tylko Konserwatorjum Warszawskie i jeden zespół amatorski, wykazał wysoki poziom klasy kameralnej Konserwatorjum, prowadzonej przez M. Szaleskiego. Drugi konkurs dla zespołów artystycznych (brały udział zaledwie dwa kwartety: z Warszawy i z Wilna) potwierdził opinję o wysokiej klasie nagrodzonego „Kwartetu Warszawskiego".

Ruch koncertowy w wydzierżawionej *Sali Konserwatorjum* jest tylko wynikiem kalkulacyj handlowych. Zasada ta daje też żałosne wyniki: ani jednego koncertu muzyki kameralnej i zaledwie kilka koncertów o wysokim poziomie artystycznym (Szigeti, Webster, Kon, Uninskij).

Wady organizacji życia muzycznego w Polsce ujmowane są naogół ze zbyt małą odwagą, szczerością i bezstronnością. Działalność muzyczna w Polsce nie powinna obawiać się wykazywania jej błędów. Należy sobie zdać z nich sprawę, aby inaczej, lepiej zbudować życie muzyczne. Mniej własnych ambicyj, a więcej ogólnego zrozumienia. Wtedy doznają wszyscy „więcej życzliwości — a mniej życzeń“, jak się o to dopomina Filharmonja Warszawska.

1.V.34. *Tadeusz Ochlewski.*

POZNAŃ

Tegoroczny sezon muzyczny w Poznaniu ograniczył się prawie wyłącznie do koncertów symfonicznych i przedstawień operowych. (operetki nie liczę, choć miała więcej wieczorów niż opera).

Pewnem urozmaiceniem były zamknięte i publiczne audycje oraz wieczory kameralne Tow. Oratoryjnego, które rozwija ożywioną działalność, dając programy dwojakie — z zakresu muzyki dawnej i współczesnej. Podobne audycje urządza u siebie Związek Muzyków Pedagogów.

Recitali agencje nie urządzają bojąc się deficytu. Z miejscowych artystów dał dwa koncerty pianista prof. Lisicki oraz skrzypaczka p. Szrajberówna, a także odbył się wieczór sonat wiolonczelowych (prof. Butkiewicz i prof. Lisicki). Żaden z tych wieczorów dochodowym niestety nie był. Z audycyj i wieczorów kameralnych Towarzystwa Oratoryjnego najciekawsze były: koncert Kwartetu Polskiego (Dubiska, Ochlewski, Szaleski, Adamska), wieczór Schubertowski ze świetnem wykonaniem kwintetu (Forellen) przez pp.: Szulca (skrzypce), Rakowskiego (altówka). Rozmarynowicza (wiolonczela), Ciechanowskiego (kontrabas), Padlewską (fortepian). Prof. Padlewska grała oprócz tego solowe utwory fortepianowe, a p. Łuczyński odśpiewał pieśni Schuberta z tow. p. Lauera. Z programów muzyki dawnej wyróżniło się wykonanie symfonji koncertującej Mozarta na skrzypce solo (prof. Witkowski) i altówkę solo (prof. Rakowski) z orkiestrą Tow. Oratoryjnego, oraz wykonanie koncertu fortepianowego d-moll Bacha przez p. Barbarę Łasińską z tow. tejże orkiestry.

Symfonicznych koncertów w tym sezonie było dwa razy mniej niż w ubiegłym, przy frekwencji dość dobrej. Szkolne zawieszono narazie zupełnie. Z polskich nowości usłyszeliśmy kilka prapremier, a mianowicie: świeżą w inwencji, dosyć śmiałą w fakturze (szczególnie jeśli zważyć to, co autor o t. zw. modernizmie mówi) i świetnie brzmiącą „Missa Pontificalis“ Maliszewskiego (chór konserwatorjum i kościoła Zmartwychwstańców); tak charakterystyczny dla stylu autora koncert skrzypcowy Perkowskiego; pomysłowy i błyskotliwie zinstrumentowany koncert fletowy Kasserna; dobrze brzmiącą uwerturę do pierwszego oratorjum Nowowiejskiego „Syn Marnotrawny“ i wreszcie bardzo umiejętnie a swobodnie napisane drugie trio Poradowskiego. To ostatnie oczywiście nie na koncercie symfonicznym. (Wykonawcami w tym wypadku byli pp.: Szulc — skrzypce, Rakowski — altówka, Ciechanowski — kontrabas). Przy wielkim zainteresowaniu ze strony publiczności wykonano „Requiem“ Berlioza (z całym dodatkowym aparatem i przy udziale trzech

chórów — Tow. Oratoryjnego, Echa i chóru Nauczycielskiego pod dyr. Raczkowskiego), a także IX symfonję Beethovena (dwukrotnie) pod dyr. dr. Latoszewskiego z udziałem chórów Tow. Oratoryjnego i chórów im. Moniuszki. Kwartety solowe niestety w żadnym wypadku zadawalniające nie były.

Programy koncertów symfonicznych układane były bardzo ostrożnie i z pewną nieufnością do twórczości współczesnej (w niejednym wypadku uzasadnioną). Dyrygował koncertami przeważnie dr. Latoszewski, kierownik artystyczny miejskiej orkiestry symfonicznej. P. Latoszewski jest kapelmistrzem wysoce uzdolnionym, bardzo ambitnym i działalnością swą zdobył sobie uznanie w swem rodzinnem mieście.

Poza nim z sił miejscowych dyrygowali na koncertach raz Nowowiejski i raz Raczkowski, z obcych natomiast kilka razy Dołżycki, Mazurkiewicz i raz van der Pals, kapelmistrz holenderski cieszący się w Poznaniu dużą sympatją. Z solistów słyszeliśmy, pp.: Dubiską, Colette Frantz, Umińską, Jahnkego, Pawlaka (skrzypce), Adamską (wiolonczela), Konatkowską, Woytowicza, Piasecką, Niedzielskiego i Różańską (fortepian).

W operze z dużych zapowiedzi zdołano doprowadzić do skutku cztery premjery: Cosi fan tutte Mozarta (wyjątkowo dobre przedstawienie), Kniazia Igora Borodina, Don Pasquale Donizettiego i Tajemnicę Zuzanny — jednoaktówkę Wolff-Ferrariego. Reszta wznowienia wśród których uprowadzenie z Seraju Mozarta jest jednem z 6 najbardziej godnych uwagi.

Muzyczne kierownictwo opery jest również w ręku dr. Latoszewskiego, który do współpracy zaprosił kapelmistrza krakowsko-katowickiego p. Barańskiego. Reżyserję podzielili między sobą pp.; Janowska-Kopczyńska i Urbanowicz, a trudny w dzisiejszych czasach (z powodu braku kredytów) obowiązek dekoratora pełni z dużem powodzeniem p. Szpingier.

Opera poznańska pracuje prawie samowystarczalnie wspomagana przez Magistrat niewielką subwencją. Ta samowystarczalność nie obejmuje jednak orkiestry, którą Magistrat utrzymuje na swym etacie (niestety tylko przez pół roku) i wypożycza operze. Magistrat przedłużył właśnie umowę na następny sezon z dr. Latoszewskim i przedstawicielami zrzeszenia operowego, zapewniając tem samem miastu nowy sezon muzyczny i zabezpieczając go przed niepożądanemi eksperymentami (szczególnie na gruncie opery) które miastu groziły.

Z produkcyj, które odbyły się w ciągu sezonu należy wymienić jeszcze bardzo dobre audycje publiczne uczniów Konserwatorjum Państwowego — a szczególnie zespołowe, na których chór pod dyr. Raczkowskiego wykonał: Stabat Mater Dworzaka, Jephta Carissimiego i Jesu spes mea Szarzyńskiego, a orkiestra uczniowska pod dyr. dr. Latoszewskiego, oprócz akompanjamentów do koncertów fortepianowych Saint Saënsa i Mozarta wykonała Eroikę Beethovena i uwerturę do Oberona Webera. Zespoły kameralne grały: kwintet Zarębskiego i serenadę na instrumenty dęte Straussa. Były to audycje publiczne. Oprócz nich odbył się długi szereg popisów wewnętrznych, gdzie szczególną uwagę zwrócono na grę zespołową, w najróżnorodniejszych zestawieniach. Najwięcej bodaj interesujące były tu popisy klas instrumentów dętych, które w Konserwatorjum Poznańskiem stoją na bardzo poważnym poziomie.

St. Wiechowicz

BYDGOSZCZ

Ostatni sezon muzyczny w Bydgoszczy zaznaczył się zastraszającym wprost spadkiem zainteresowania sprawami muzycznemi wśród ogółu społeczeństwa. Uwydatniło się to szczególnie w zmniejszeniu popytu koncertowego, a co za tem idzie i — podaży. To też przez cały okres sprawozdawczy z występów sił pozamiejscowych zanotować można tylko dwa koncerty: śpiewaczki Ady Sari (urządzony staraniem Białego Krzyża) oraz Wiedeńskiego Chóru Chłopców (Wiener - Sängerknaben) poparty przez miejscowe organizacje niemieckie. A przecież Bydgoszcz jako miasto duże, położone na zachodnich kresach, kraju i leżące w pobliżu szlaku (Poznań — Warszawa) koncertujących artystów, miałaby możność utrzymywania kontaktu z europejskim ruchem koncertowym. Wszelkie jednak próby podjęte w ub. latach w tej dziedzinie przez poznańskie agencje koncertowe zakończyły się tak zdecydowanem fiaskiem finansowem, że ustały zupełnie.

Tak więc całkowity ruch koncertowy ogranicza się do występów miejscowych sił artystycznych i odbywa się z konieczności pod płaszczem co silniejszych organizacyj dobroczynnych, które biorą na siebie trud zgromadzania opornej publiczności — wzamian za zyski kasowe.

Na szczęście miejscowy potencjał muzyczny jest silny i wartościowy. Osią wszelkich poczynań muzycznych ubiegłego sezonu było Miejskie Konserwatorjum Muzyczne jako najsilniejsza miejscowa instytucja artystyczna. Występy profesorów tej uczelni wypełniają nieomal całkowicie ruch koncertowy Bydgoszczy w zakresie produkcyj solowych oraz kameralnych. Nazwiska: Z. Jahnke (skrzypce). F. Krysiewiczowa (śpiew), Z. Lisicki, E. Rösler, I. Kurpisz-Stefanowa (fortepian), J. Stefan, H. Wojciechowska (skrzypce) oraz Z. Wojciechowska (wiolonczela) widnieją często na afiszach koncertowych i dobrze są zapisane u publiczności bydgoskiej.

W lutym b. r. odbył się poranek symfoniczny orkiestry Miejsk. Kons. Muz. która pod dyrekcją Zdzisława Jahnkiego zaprezentowała się w sposób wysoce artystyczny. Program zawierał: Mendelssohna—Hebrydy, Szuberta — Symfonję h-moll, Webera—uw. do op. Wolny Strzelec i Wieniawskiego—Koncert skrzypcowy d-moll. W wielki czwartek usłyszeliśmy oratorjum Mendelssohna „Eljasz" w wykonaniu chóru i orkiestry M. K. M. pod dyr. Alfonsa Röslera. Partje solowe wykonali: F. Krysiewiczowa (sopran), Kopczyńska-Janowska (alt), Łuczyński (tenor), i R. Cirin (bas).

Urządzane sporadycznie wieczorki kameralne w salce M. K. M., z udziałem profesorów tejże uczelni, przyniosły w tym sezonie dwa interesujące programy: muzyki słowiańskiej (Czajkowski—Trio a-moll, Dworzak — Kwintet) i muzyki polskiej (Maliszewski—Kwartet smyczkowy c-dur, Szymanowski—Sonata na skrz. i fortepian d-moll oraz Różycki—Kwintet fort.).

Pozostaje jeszcze do zanotowania recital fortepianowy St. Niedzielskiego, utalentowanego pianisty bydgoskiego, przebywającego obecnie w Anglji, oraz wieczór młodego skrzypka Wiktora Winterfelda, który powrócił po odbyciu dwuletnich studjów myzycznych z Berlina.

Z chórów miejscowych żywszy udział w życiu muzycznem biorą: „Echo" i „Harmonja". Ożywiona w ub. roku działalność Komitetu Dni Chopinowskich ograniczyła się w bieżącym sezonie do urządzenia jednej akademji.

Jerzy Stefan.

KATOWICE

Opera krakowska pod kierownictwem p. Bolesława Wallek-Walewskiego dała w okresie sprawozdawczym szereg przedstawień operowych ze współudziałem Ady Sari, Adama Didura i in. Wykonano Cyrulika Sewilskiego i Toskę.

Ruch koncertowy w Katowicach opiera się w głównej mierze na koncertach symfonicznych Konserwatorjum Muzycznego oraz na występach profesorów tejże uczelni. Poważny poziom i większe nasilenie życia muzycznego w porównaniu do lat minionych jest zasługą Faustyna Kulczyckiego, prowadzącego obecny sezon koncertowy.

Koncert symfoniczny kierowany przez p. B. Sidorowicza posiadał w programie poza VII symfonją Beethovena koncert skrzypcowy Karłowicza (solista prof. Józef Cetner) oraz szkic symfoniczny p. t. Opowieść Hanki kompozycji dyrygenta.

Poważnemi walorami artystycznemi odznaczało się wykonanie Requiem Mozarta i Concerto Grosso Haendla na uczniowskim koncercie Konserwatorjum. Dyrygował prof. Z. Dymınek. Prelekcję przed koncertem wygłosił prof. B. Romaniszyn.

Dla uczczenia 25-tej rocznicy śmierci M. Karłowicza urządziło Konserwatorjum Muzyczne koncert w całości poświęcony jego dziełom. Produkcję poprzedziło piękne słowo wstępne prof. Romaniszyna. Wykonano Smutną Opowieść, Pieśń o Miłości i Śmierci, Koncert skrzypcowy i Serenadę. Tak soliście prof. J. Cetnerowi, jak i dyrygentowi prof. Z. Dymmkowi zgotowano owacyjne podziękowanie.

Wielki sukces artystyczny odniósł prof. Aleksander Brachocki. Jego recital fortepianowy należy do najbardziej wartościowych momentów bieżącego sezonu koncertowego. Również wielkie wrażenie pozostawiły występy Bolesława Kona i prof. Wł. Markiewiczówny. Ta ostatnia w programie poświęconym nowszej literaturze fortepianowej zapoznała ze swemi interesującemi kompozycjami.

Miejscowy chór „Echo" pod kierunkiem p. J. Leszczyńskiego dał doroczny koncert.

Chór niemiecki im. Meistera przy zaproszonych solistach i miejscowej orkiestrze wykonał J. S. Bacha Pasję według św. Mateusza.

RYBNIK

W Rybniku odbył się koncert braci Szafranków: Karola (fortepian) i Antoniego (skrzypce). W programie utwory klasyczne i nowoczesne.

Pierwszy popis nowo założonej szkoły muzycznej Braci Szafranków obejmował produkcje uczniów z klas fortepianowej, skrzypcowej i kameralnej.

TARNOWSKIE GÓRY

Staraniem Towarzystwa Muzycznego im. Moniuszki odbył się koncert symfoniczny (ork. złożona z miejscowych muzyków) z udziałem braci Szafranków jako solistów. Dyrygował p. Czaja.

BIELSKO

Odbył się koncert symfoniczny prowadzony przez p. Runda. W programie: koncert skrzypcowy M. Karłowicza, solista prof. J. Cetner, Symfonja Mozarta i Runda Mazur.

CIESZYN

Występ prof. J. Cetnera i prof. A. Brachockiego. W cz. I. prof. J. Cetner grał koncert Tartiniego, utwory Wieniawskiego, Szuberta i Dworzaka. W II cz. koncertu wykonał prof. A. Brachocki Sonatę Es-dur op. 31 Beethovena, utwory Chopina, Paganiniego-Liszta La Campanella. Akompanjowała p. inż. Unuckowa.

NOWA WIEŚ

Towarzystwo śpiewacze „Słowiczek" wykonało pod dyrekcją p. J. Kandziory Stabat Mater oraz Te Deum Dworzaka.

SIEMIANOWICE

Na koncercie Chopinowskim urządzonym ze współudziałem chórów, orkiestry i solistów (p. A. Skrzyńskiej i p. Bawoła) dyrygowali pp. Kanaś, Pieterek i Dziemba.

ŚWIĘTOCHŁOWICE

Z okazji 25-ciolecia istnienia Towarzystwa Śpiewaczego im. Moniuszki wykonano na koncercie m. in. I-szą Litanję Ostrobramską Moniuszki.

KRAKÓW.

Kraków należy do tych miast polskich, które mają w pierszym rzędzie prawo do współpracy nad polską kulturą muzyczną, z konieczności jednak biorą w niej udział bardzo ograniczony. Rzeczywiście, ruch muzyczno-koncertowy nie oparty na ogólnem zamiłowaniu społeczeństwa do muzyki wartościowej zanika w szybkiem tempie; instytucje muzyczne zmuszone pracować o własnych siłach nie mogą należycie spełniać swego zadania. Jednocześnie krakowskie studjo Polskiego Radja jest zamknięte dla miejscowych zespołów—wówczas, gdy honorarjum za jeden lub dwa niepotrzebne występy w warszawskiem studjo, umożliwiłoby zorganizowanie koncertu symfonicznego. Czy w takich warunkach może nie zaginąć stopniowo kulturalne życie muzyczne Krakowa?

Niestety, jesteśmy świadkami takiego zjawiska. Jeszcze przed rokiem Kraków mógł angażować najlepszych muzyków występujących w stolicy. W tym roku na koncertach Prokofjewa i Cassado pozyskanych jako pewne siły zebrało się 30—150 osób. Kwartet Polski (Dubiska, Ochlewski, Szaleski i Adamska) zdołał zainteresować tylko 20—30 znajomych tego świetnego zespołu. Jeżeli pianista Webster mógł dać 2 recitale, to można tego nie brać pod uwagę wobec innych wymownych faktów z życia koncertowego Krakowa.

Na jakie trudności napotyka obecnie urządzenie koncertu symfonicznego może mieć pojęcie tylko ten, kto je tutaj organizuje. Na taki wysiłek zdobyło się w tym roku Krakowskie Towarzystwo Muzyczne i Towarzystwo Oratoryjne. Pierwsze zorganizowało w Sukiennicach koncert, odbiegający od szablonu koncertów orkiestrowych. Wystąpiło na nim trzech solistów i tyluż dyrygentów. Program zawierał koncerty Haendla, Liszta i Karłowicza w wykonaniu S. Schleichkorna (altówka) Z. Dymmka (fortepian i dyrekcja) i J. Muzyki (skrzypce). W charakterze dyrygentów wystąpili również B. Wallek - Walewski i A. Rygier, młody utalentowany muzyk. O koncercie Tow. Oratoryjnego słyszałem tylko od innych muzyków; wnioskuję z tego, że koncert nie był dostatecznie przygotowany.

Główną i stałą pozycją w ruchu muzycznym naszego miasta jest opera krakowska. Jeżeli i tutaj przypomnimy sobie o trudnościach organizacyjnych, przedewszystkiem o braku wydatnej pomocy finansowej ze strony miasta — to wymagania nasze muszą ograniczyć się znacznie i pozostaje nam się cieszyć, że kilkunastu śpiewaków-solistów znalazło jakieś materjalne oparcie, że członkowie „Echa" współpracujący jako chórzyści mają zastosowanie dla swej bezinteresownej pracy chóralnej, że wreszcie muzykujący amatorzy krakowscy... zetrą niekiedy kurz ze swych instrumentów. Trzeba jednak stwierdzić z wielką przykrością, że amerykańskie tempo w jakiem opera krakowska daje swe premjery, jest powodem, że spotykamy się tu niejednokrotnie z powierzchownem przygotowaniem zespołu. Takie podejście do wartościowych dzieł nie może nie mieć ujemnego wpływu, w szczególności na młode pokolenie muzyków.

Krytyka muzyczna w Krakowie składa się z ludzi bądź pozbawionych wszelkich zdolności muzycznych, bądź zajmujących stanowiska „recenzentów muzycznych" dzięki wysokiej pozycji w społeczeństwie krakowskiem, bądź też pogrążający fachową ocenę w potokach pięknych słów. Rzecz oczywista, że takie recenzje (za nielicznemi wyjątkami) nie mają znaczenia dla naszego życia muzycznego.

Sympatyczną choć jeszcze bardzo ograniczoną działalność rozwija Stowarzyszenie Młodych Muzyków, łącząc na swym terenie najmłodsze elementy muzycznego Krakowa. Z młodych kompozytorów zasługują na uwagę: Malawski Artur i Ekier Jan. Obaj kształcili się u Rizzi'ego. Pierwszy stopniowo wyzwala się z wpływów Debussy'ego i w ostatniem swem dziele „Wierchy" wykazuje trafne wyczucie folkloru górskiego. Jan Ekier (ur. w 1913) już w pierwszych drobnych dziełach na fortepian daje wzory subtelnej inwencji wyrażonej współczesnym językiem. Bardzo wydajnym kompozytorem jest Włodzimierz Poźniak, znany na gruncie krakowskim muzykolog. Ostatnio ukończył Fantazję na fortepian z orkiestrą i sonatę wiolonczelową.

Z. D.

LWÓW

Ostatni okres sprawozdawczy (luty — kwiecień) każe znów na pierwszem miejscu zapisać szereg koncertów Filharmonji. Kierownictwo jej w znacznej mierze uwzględniło rocznicę śmierci Karłowicza. A więc — po „Odwiecznych Pieśniach", które słyszeliśmy z początkiem sezonu, — grała teraz na koncercie pod dyrekcją T. Mazurkiewicza (Liszt, Rachmaninow) koncert skrzypcowy Karłowicza — E. Umińska, znana jego wykonawczyni; „Dramat na maskaradzie" wykonał na VI koncercie Filharmonji dr. Sołtys, jasno ukazując w tem dziele nigdzie nie załamujące się linję rozwoju formalnego. Tego samego wieczora śpiewała Szymanowska, obok Duparc'a i Debussy'ego, nastrojowe i barwne, a przytem doskonałe w formie „Pieśni japońskie" Maklakiewicza. Na V koncercie przypomniał Sołtys rytmiczną i formalną siłę I symfonji Brahmsa, Münz stylowo uwydatnił głęboką prostotę koncertu fort. Mozarta.

O przeszczepieniu oratoryjnych tradycyj naszego Pol. Tow. Muz. na teren Filharmonji mówiły: „Krucjata dzieci" Pierné'go i koncert religijny („Stabat Mater" Rossini'ego i wyjątki z „Parsifala" Wagnera); oba koncerty prowadził Sołtys. Na ostatnim (przepełnionym) koncercie Filharmonji przedstawił dr. Sołtys bardzo dobrze przygotowane dzieło Straussa „Śmierć i wyzwolenie", oraz „Szeherezadę" Rimsky-Korsakowa; Bolesław Kon temperamentem wirtuozowskim zdobył Rachmaninowi wielu zwolenników.

Poza Filharmonją wielki sukces odniósł, jak wszędzie, wiedeński chór chłopięcy, a z solistów: poważny Szigeti i Uniński.

J. F.

STANISŁAWÓW

Właściwe życie muzyczne Stanisławowa, nie mówiąc o obchodach patrjotycznych lub imprezach na cele dobroczynne, grupuje się wokół Tow. muz.-dram. im. Moniuszki, które posiada własny swój gmach, mieszczący salę teatralną i Konserwatorjum. Tow. im. Moniuszki posiada również swój chór mieszany, który w połączeniu z klasą operową i orkiestrą Konserwatorjum tworzy zespół operowy, dający rokrocznie szereg przedstawień i premjer operowych w teatrze. Kierownikiem Konserwatorjum i zespołu operowego jest Tadeusz Jarecki, który objął to stanowisko z początkiem roku 1932-3, zaraz po przyjeździe swym z Ameryki na stały pobyt w Polsce. Pod jego kierownictwem wystawiono opery: „Onegin" Czajkowskiego i „Stara Baśń" Żeleńskiego.

Sezon 1933-4 rozpoczął się operą-bajką Humperdincka „Jaś i Małgosia" w której wystąpiły najmłodsze siły tutejszego zespołu: Gizela Poschówna i Mirosława Pielichówna oraz Wierzbicka i Włodkówna.

Staraniem Konserwatorjum odbył się cykl koncertów kameralnych i orkiestralnych. Na pierwszym, poświęconym muzyce dawnej i współczesnej, wystąpili pianiści: dr. H. Guensberg ze Lwowa i dr. Kaswiner (młody pianista i muzykolog z Wiednia, obecnie prof. Konserwatorjum stanisławowskiego), następnie Louise Llewellyn Jarecka amerykańska artystka-śpiewaczka i prof. Finkelstein skrzypek. Wykonane były utwory Bacha, Rameau, Couperin, Debussyego, Ravela, Prokofiewa, Tocha i de Falla. Na drugim koncercie kwartet smyczkowy profesorów Konserwatorjum odegrał z dr. Kaswinerem kwintet Cezara Francka i kwartet D-dur Czajkowskiego. Tow. im. Moniuszki zaangażowało pianistę Stanisława Niedzielskiego na recital fortepianowy, który miał wielkie powodzenie. Program zawierał utwory Schumana, Chopina, Różyckiego, Poulenca i Albeniza. Na następnym koncercie kameralno-orkiestralnym, orkiestra pod batutą dyr. Jareckiego, wykonała Uwerturę D-dur Bacha i Suitę z Balladyny Henryka Jareckiego, zaś trio Konserwatorjum (dr. Kaswiner, prof. Finkelstein i prof. Murczyńska) w sposób zgrany interpretowało Trio op. 10 Grzegorza Fitelberga, odznaczające się romantyzmem i piękną kantyleną, zaś prof. Lityński odegrał utwory Chopina i Szymanowskiego. Wystąpiły też panie: Poschówna, Pielichówna , Włodkówna i p. Bernklau, śpiewając szereg duetów z oper Żeleńskiego i Czajkowskiego.

Oprócz koncertów Konserwatorjum, miejscowa orkiestra wojskowa z pełną obsadą smyczkową dała w porozumieniu z dyr. Jareckim szereg poranków symfonicznych, popularnych, grając „Bajkę" Moniuszki; „Polonię" Wagnera, 5-tą symfonję Beethovena, „Marsz Pretorjanów" Nowowiejskiego, tańce góralskie z „Halki" i arje operowe w wykonaniu p. Poschówny i p. Włodkówny.

Ponadto należy zanotować występ nowozaangażowanej prof. Konserwatorjum, p. Haliny Murczyńskiej, wiolonczelistki, (byłej uczennicy Dawida Poppera z Budapesztu), która ujęła publiczność swoją wykończoną grą i techniką.

Towarzystwo operowe, wystawiło czterokrotnie „Halkę" Moniuszki w opracowaniu muzycznem dyr. Jareckiego. Wystąpił gościnnie tenor opery krakowskiej, p. Tadeusz Szymonowicz w partji Jontka z p. Poschówną w partji tytułowej. Impreza ta, w której wzięły liczne chóry, balet i orkiestra pod batutą dyr. Tadeusza

Jareckiego, miała duże artystyczne i materjalne powodzenie, dzięki staranności wykonania i nowej oprawie scenicznej.

Na czwartym koncercie Konserwatorjum orkiestra pod batutą swego dyrektora wykonała Concerto Grosso Haendla, następnie dr. Guensberg odegrał koncert fort. Mozarta Es-dur z tow. orkiestry, chóry zaś żeńskie odśpiewały „Mszę łacińską" Henryka Jareckiego na chór i orkiestrę.

Grupa solistów zespołu operowego stanisławowskiego została zaangażowana przez dyrekcję Teatrów Miejskich we Lwowie na dwa przedstawienia operowe we lwowskim Teatrze Wielkim, które odbyły się 14 i 15 kwietnia (opera „Jaś i Małgosia") pod batutą dyr. Tadeusza Jareckiego. Brali udział: Poschówna, Pielichówna, Kowalska i Dobrzański. Prasa lwowska nie szczędziła pochwał, zauważając, że „gdy operę lwowską pogrzebano, wyręcza ją teatr stanisławowski!"

Wogóle Stanisławów nawykły do przedstawień teatralnych i operowych, zwolna zaczyna się umuzykalniać i interesować się też koncertami orkiestralnemi i kameralnemi, w ubiegłych latach nie propagowanemi.

St. H.

WILNO

Koncerty symfoniczne szczęśliwie dotrwały do chwili obecnej, kiedy to orkiestra symfoniczna przenosi się na sezon letni do muszli ogrodu bernardyńskiego. W ciągu ostatnich dwu miesięcy mieliśmy kilka interesujących koncertów. Do rzędu tych należał przedewszystkiem koncert poświęcony Karłowiczowi.

Inne skolei obejmowały program klasyczny, a mianowicie symfonje Beethovena i Mozarta. Ostatni kwietniowy poranek pozwolił znów nam poznać utalentowanego dyrygenta p. Faustyna Kulczyckiego, który prowadził symfonję 6-tą Haydna. Innemi koncertami dyrygowali znani kapelmistrze pp. Wyleżyński i Kochanowski.

Solistami koncertów byli pp. Z. Wyleżyńska, Janina Miłkowska, Konstancja Święcicka, Jadwiga Krużanka i Albert Katz.

Kwartet im. Karłowicza (w składzie pp. Ledóchowska, Grossman, Doderonek i Katz) zdobywa coraz poważniejszą pozycję w życiu muzycznem Wilna. Ostatnio występował w Warszawie, gdzie zyskał b. pochlebną opinję. W ten sposób staje się centrum kameralnej muzyki w mieście.

Występ mało udzielającego się chóru nauczycielskiego pod batutą p. Gawrońskiej, był niespodzianką. Jest to b. dobry i kulturalny zespół, który przy należytej opiece i troskliwości władz szkolnych, może wnieść wiele interesujących momentów w życie chórów wileńskich, przedewszystkiem subtelnej i inteligentnej interpretacji.

Z przyjezdnych artystów należy wymienić I. Dubiską i J. Turczyńskiego, którzy wystąpili na wieczorze kameralnym w Studjum Muzycznem Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych i wykonali dwie sonaty fortepianowe i dwie skrzypcowe Beethovena, przy dużem zainteresowaniu publiczności.

Na audycji Towarzystwa Muzyki Współczesnej, poza kwartetem Szeligowskiego, pieśniami Perkowskiego i Szeligowskiego, wykonano kompozycje młodego kompozytora Zygmunta Mycielskiego, od pewnego czasu osiedlonego w Wilnie. Z utworów jego produkowanych na tym wieczorze szczególne zainteresowanie wzbudziło Trio fortepianowe napisane z dużym rozmachem i talentem. Technicznie przedstawia trio doskonałą kombinację instrumentów ze szczególnem uwzględnieniem fortepianu, traktowanego po wirtuozowsku. Mycielski, to już pewna określona indywidualność szukająca własnych odrębnych dróg. Wykonawcami koncertu byli pp. Ledóchowska (skrzypce), Pławska (śpiew), Katz (wiolonczela) i S. Chones (fortepian).

t. s.

NOTATKI KRONIKARSKIE

W Teatrze Wielkim w Warszawie, wystawiono operę Michała Kondrackiego „Popieliny“ napisaną do słów Jana Kasprowicza.

W Filharmonji Warszawskiej odbyło się pierwsze wykonanie utworu Jana Maklakiewicza „Impresje hiszpańskie“.

W ramach audycyj radjowych odbyło się pierwsze wykonanie kwartetu smyczkowego Feliksa R. Łabuńskiego.

Odbył się w Warszawie wieczór kompozytorski Grażyny Bacewiczówny, na którym wykonano szereg utworów na fortepian i skrzypce oraz kwintet na instrumenty dęte (flet, obój, klarnet, fagot i waltornia).

Feliks Nowowiejski skomponował dwie msze liturgiczne: „Missa de Lourdes“ na chór mieszany a cappella i Missa „Stella Maris“ na chór mieszany z tow. organów.

Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej rozpoczęło druk obszernej i postawowej pracy znanego chopinologa polskiego dr. Ludwika Bronarskiego p. t. „Elementy harmoniki Chopina“.

Ukazał się w Wydawnictwie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie nowoczesny podręcznik teorji muzyki p. t. „Zarys nauki o muzyce“ napisany przez dr. Zofję Lissa, autorkę wielu prac naukowych z dziedziny muzykologji. Książkę tę omówimy w następnym zeszycie naszego pisma.

Prof. F. Starczewski prosi nas o zaznaczenie, że do artykułu jego „Warszawskie Towarzystwo Muzyczne“ zamieszczonego w I-szym zeszycie naszego pisma wkradły się następujące omyłki: str. 65, wiersz 16 od góry winno być: „Godne też zaznaczenia są zainicjowane przez *prof Żurawlewa* w Towarzystwie koncerty zamienne“... Na tejże stronie wiersz 8 i 9 od dołu mylnie jest podana data objęcia biblioteki Towarzystwa przez F. Konopaska: winien być rok 1910, a nie 1920 jak wydrukowano.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Stanisław Lipski. Śpiewki dla dzieci do słów M. Konopnickiej, Kraków 1932. Morceaux caracteristiques pour piano. Kraków 1933. Trzy pieśni z tow. fortepianu do słów L. Rydla. Kraków 1931.

Feliks Nowowiejski. Pieśń swatki z „Balladyny“ na solo z tow. fort. Poznań 1933. „Biały dom“ na śpiew solo z tow. fortepianu (do słów E. Zegadłowicza). Poznań 1933. „Lipa“ arja z opery komicznej „Kaszuby“ na solo z tow. fortepianu. Poznań 1933.

Stanisław Kazuro. 30 pieśni dziecięcych na jeden głos. Nakładem „Naszej Księgarni“. Warszawa 1933.

Stanisław Wiechowicz. Warjacje II (Mruczkowe bajki) na chór mieszany — I stopień trudności. Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej. Warszawa 1934.

Bolesław Woytowicz. Mała kantata dziecinna na pochwałę Bozi i słońca na 3-głosowy chór dziecięcy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1934.

Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie — kwiecień 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej *Teodor Zalewski.*

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski | Zeszyt III

FELIKS KĘCKI

PIOTR MASZYŃSKI
(WSPOMNIENIE POŚMIERTNE)

Zaledwie minęło kilka miesięcy od czasu, w którym cała Polska z uczuciem radości przyjęła wiadomość o przyznaniu państwowej nagrody muzycznej człowiekowi o gołębiem sercu, dobremu synowi Ojczyzny i wybitnemu artyście — Piotrowi Maszyńskiemu. Obecnie zaś stajemy bezradni wobec bolesnej rzeczywistości — śmierci, która zabrała nam Zasłużonego Laureata.

Ubyło jedno życie a z niem artysta wysokiej miary, artysta z tej nielicznej już garstki muzyków najstarszej generacji, którzy, pracując w najcięższym dla Polski okresie popowstaniowym, budzili polskość w narodzie.

Gdy ogarniemy spojrzeniem retrospektywnem całe życie niedawno zmarłego artysty, jego cichą — pełną skromności — pracę bez żądzy rozgłosu, musimy stwierdzić, że ś. p. Maszyński był osobistością niezwykłą, przerastającą wiedzą, talentem i charakterem innych pracowników na polu muzycznem.

Wówczas, gdy niejeden z Polaków rozwijał swą działalność muzyczną na obczyźnie, aby osiągnąć tam sławę i korzyści materjalne — Maszyński pracował wytrwale w kraju, poświęcając wszystkie swe przymioty umysłu i serca dla Polski.

I w tym czasie, kiedy Polska gnębiona była przez zaborców, którzy na każdym kroku tłumili wszelkie objawy życia narodo-

wego — Maszyński pracował nad rozwojem śpiewu chóralnego. Oddany tej pracy, doskonale uświadamiał sobie, że tego rodzaju stowarzyszenia śpiewacze, krzewiące kult pieśni rodzimej, mają doniosłe znaczenie nietylko pod względem kulturalnym i społecznym, ale przedewszystkiem wywierają olbrzymi wpływ na podniesienie ducha i spójnię narodową. „Pieśń wszystkich zjednoczy“ — było jedynem hasłem zmarłego artysty. Pozostał on przez cały swój pracowity żywot wierny polskiej pieśni, tej pieśni, która według jego słów była „jak blady kwiat, hodowany w ciemnej izbie, dokąd promienie słońca dostępu nie mają — żyła i rozwijała się pielęgnowana coraz gorliwiej“.

Szczegóły biograficzne, których nie należy na tem miejscu pominąć jakkolwiek opisywane były po śmierci Maszyńskiego niejednokrotnie w licznych wspomnieniach, dadzą się zamknąć w krótkiej notatce.

Ś. p. Piotr Maszyński urodził się w Warszawie dnia 3 lipca 1855 r. W czasie nauki w gimnazjum warszawskiem, studjuje grę fortepianową u Aleksandra Michałowskiego oraz kompozycję u Roguskiego i Noskowskiego. Gdy Zygmunt Noskowski powołany został na stanowisko dyrektora zespołu śpiewaczego „Bodan“ do Konstancji nad jeziorem bodeńskiem, młody Maszyński, nie chcąc przerywać rozpoczętej nauki u swego mistrza, podąża za nim do Szwajcarji. W kilka lat potem widzimy Maszyńskiego w charakterze zastępcy kierownika tego chóru. Ale tęsknota za krajem i gorące pragnienie służenia sztuce rodzimej odrywają myśl jego od obowiązkowych zajęć na obczyźnie, po kilku więc latach wraca do kraju, by od tej już chwili całe swe życie poświęcić rzetelnej pracy dla sztuki polskiej. Od r. 1884 obejmuje nowoutworzoną klasę śpiewu chóralnego przy Warsz. Tow. Muz. Niespożyta jednak działalność społeczno-muzyczna Maszyńskiego prowadzi do zorganizowania w r. 1886 na terenie byłego Królestwa pierwszego polskiego chóru, zrazu męskiego, później mieszanego, pod nazwą „Lutnia“. Dla tegoż zespołu śpiewaczego opracowuje Maszyński śpiewniki, które pod tytułem „Lutnia“ wyszły w szesciu tomach (od r. 1888—1905). Dalszym ciągiem „Lutni“ jest wydawnictwo „Lirnik“, oraz późniejszy „Rybałt“. Wydawnictwa te obejmują najlepsze kompozycje chóralne wybitnych kompozytorów zarówno polskich (kilka Maszyńskiego), jak i obcych. Jako pedagog Maszyński obejmuje w r. 1894 niższą klasę gry fortepianowej w Instytucie Muzycznym, następnie przez szereg lat prowadzi klasę solfeżu, a także i klasę śpiewu zbiorowego. Na kilka lat przed

śmiercią wycofuje się całkowicie z Konserwatorjum Warszawskiego (przechodzi na emeryturę), zostawiając sobie ukochaną pracę w „Lutni“, na której czele stał blisko czterdzieści osiem lat.

Dnia 1 sierpnia b. r. zakończył swe życie w Warszawie.

Ś. p. Maszyński napisał wiele utworów muzycznych, jak: utwory orkiestrowe, sonatę skrzypcową c-moll, warjacje na kwartet smyczkowy; pieśni solowe: „Do ptaszyny“, „Do wiosny“, „Chłopca mi zabrali“, i wiele innych, kantaty na cześć Sienkiewicza i Chopina, muzykę do „Jasełek“ M. Konopnickiej oraz najwartościowsze utwory chóralne, zwłaszcza kwartety męskie.

Wspomnienie to byłoby jednak nie całkowite, gdybyśmy nie dodali kilka słów o zdolnościach literackich i publicystycznych Maszyńskiego, dzięki którym pozostawił on szereg cennych artykułów i recenzyj w czasopismach codziennych i muzycznych oraz tłomaczenia wielu libret operowych i tekstów pieśniowych.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

ORGANIZACJA RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

W odpowiedziach na bardzo ciekawą i w skutkach — wydaje mi się — pożyteczną ankietę redakcji „Muzyki Polskiej“, ogłoszonych w Nr. 2 tego pisma, dominuje jedna zasadnicza myśl: ruch muzyczny w Polsce koncentruje się w kilku jedynie większych miastach — jak Warszawa, Poznań, Kraków, Lwów i Wilno, zaniedbane zaś całkowicie pod względem muzycznym są nasze miasta mniejsze, prowincjonalne, do których — poza muzyką mechaniczną — artystyczna, żywa muzyka prawie nie dociera. Konieczność rozszerzenia ruchu muzycznego poza granice wielkich miast, znalezienie w Polsce dla muzyki nowego, szerszego ujścia — oto wnioski najogólniejsze, które dadzą się wyciągnąć po uważnem przeczytaniu ankiety „Muzyki Polskiej“.

Niejeden powie, iż niewiele w tem wszystkiem jest nowego, że właściwie mówiono o tem już przed dwudziestu zgórą laty, a jednak rezultatów tych rozważań jakoś nie widzimy.

Słusznie. To też spodziewać się należy, iż muzycy młodszego dziś pokolenia, którzy zdają sobie dokładnie sprawę z istniejących niedomagań i anomalij życia muzycznego w Polsce, nie ograniczą się do teoretycznych rozważań i papierowych dyskusyj, lecz zechcą i potrafią wyciągnąć z tego praktyczne wnioski, zechcą i potrafią organizacyjnie i artystycznie pracować w myśl tych wniosków, Sądząc z ankiety, wydaje się to być nawet zupełnie pewnem.

Ponieważ sprawa odpowiedniej i przemyślanej organizacji ruchu muzycznego w Polsce — zdaniem mojem — jest jedną z najbardziej aktualnych i dla polskiej kultury muzycznej doniosłych, próbuję tu, chociaż w najogólniejszych zarysach, jeszcze raz ją poruszyć.

Istnieje w Polsce olbrzymia dysproporcja między ruchem kulturalnym kilku miast większych, a paruset miast mniejszych i miasteczek. Szczególnie zaś rażące one są w dziedzinie muzycznej. Bo jednak literatura, w postaci najnowszych książek i czasopism literackich, dociera często nawet i do t. zw. zapadłych zakątków; bo jednak, dzięki mądrej inicjatywie Reduty, dobry teatr, z najlepszymi aktorami, od czasu do czasu zagląda nawet i do małych miasteczek; bo jednak w ostatnich paru latach zorganizowane zostały objazdowe wystawy, przedstawiające retrospektywnie rozwój współczesnego malarstwa polskiego, grafiki i rzeźby.

I wydaje się, że jedynie w dziedzinie muzycznej brak było dotychczas jakiejś planowo przemyślanej akcji, mającej na celu organizowanie koncertów i audycyj w małych miastach prowincjonalnych.

Prawda, pojawiają się na prowincji od czasu do czasu jakieś reklamowane „sławy" muzyczne (przeważnie — żyjące sławą z przeszłości), zjeżdżają opery objazdowe (najokropniejsza szmira operowa), operetki i zespoły kabaretowe (odpadki wielkomiejskich kabaretów), lecz wszystkie te imprezy, obliczone jedynie na zyski jeśli nie wykonawców, to impresarja, nie wnoszą wiele dodatniego do uśpionego, a czasami zaśmieconego życia artystycznego prowincji. A wszak zasadniczo rzecz biorąc — potrzeby kulturalne inteligenta — mieszkańca Suwałk, Święcian, Janowa i setek innych miast, są mniej więcej jednakowe, a czasami nawet i większe, co i inteligenta — mieszkańca Warszawy, Poznania i Lwowa. Karmienie prowincji niestrawną mieszanką muzyczną radja i odpadkami życia artystycznego wielkich miast szkodzi zdrowiu ogólnej kultury polskiej, degeneruje ją.

Powinna w Polsce powstać instytucja — i to czemprędzej — o charakterze muzyczno-ideowym, któraby ujęła w swoje ręce organizację ruchu koncertowego możliwie we wszystkich miastach prowincjonalnych. Wygląda to na kartelizację lub etatyzację ruchu muzycznego. Niech i tak będzie!... Prywatna inicjatywa nie potrafiła i chyba nie potrafi uregulować ruchu muzycznego w całym kraju, trzeba powierzyć te sprawy organizacji ideowej, skupiającej pracowników muzycznych z różnych działów.

Zadaniem takiej instytucji byłoby przedewszystkiem nawiązanie kontaktu z organizacjami kulturalno-oświatowemi i społecznemi, istniejącemi w poszczególnych miastach i miasteczkach, które podjęłyby się technicznej organizacji koncertów i audycyj

na swoich terenach. Z drugiej strony — należałoby porozumieć się z wykonawcami, tak solistami, jak i zespołami (zespoły kameralne, chóry), znanemi ze swoich zalet artystycznych, któreby zechciały wziąć udział w objazdowych koncertach i audycjach.

Programy organizowanych koncertów winny byłyby być dobrze przemyślane i nie zawierać nic przypadkowego. Zerwać należałoby całkowicie z dotychczas jeszcze pokutującą zasadą koncertów t. zw. popularnych, polegającą na zestawieniu bezsensownem ogranych i ośpiewanych utworów, zwanych kawałkami i wyjątków z większych dzieł. Z drugiej jednak strony, nie nanależałoby przeciążać programu utworami wprawdzie wartościowemi, lecz wymagającemi od słuchacza pewnego już osłuchania muzycznego, pewnej kultury muzycznej. Programy musiałyby być do pewnego stopnia dostosowane do środowiska kulturalnego słuchaczy.

Koncerty zbiorowe, w wykonaniu kilku artystów, znajdują lepszy oddźwięk i zrozumienie wśród słuchaczy niewyrobionych, niż recitale wybitnych nawet wykonawców.

Dobrze przez wykonawców przygotowany program mógłby być wyzyskany conajmniej w kilkudziesięciu miastach i miasteczkach. Zmniejszają się przez to znacznie koszta na pokrycie honorarjów wykonawców, gdyż będą one rozłożone na wielką ilość koncertów, o tym samym programie. Wykonawca, zadawalając się małem wynagrodzeniem za każdy koncert, łącznie za wszystkie koncerty otrzyma pokaźną sumę.

Obok koncertów wspominam stale o audycjach. Mam tu na względzie przedewszystkiem audycje dla młodzieży szkół ogólnokształcących.

W ostatnich latach władze szkolne coraz większy nacisk kładą na organizowanie w szkołach audycyj muzycznych. Nowy program śpiewu najwyraźniej zaleca audycje dla młodzieży szkół średnich. Kuratorjum warszawskiego okręgu szkolnego wydało zarządzenie, polecające już w bieżącym roku szkolnym organizowanie we wszystkich szkołach średnich, raz w miesiącu, audycyj muzycznych.

Nasuwa się pytanie: kto te audycje będzie organizował, jacy wykonawcy występować będą wobec bardzo odpowiedzialnego audytorjum i z jakim programem?... W programie śpiewu sprawa ta jest poruszona zbyt ogólnikowo i powiedziałbym nawet — mało fachowo, by można było organizując audycje szkolne na nim się oprzeć. Niektórzy sądzą, iż wystarczy, gdy na audycjach szkol-

nych zagra co umie i jak potrafi nauczyciel śpiewu, inni znowuż radzą posługiwać się do tego gramofonem.

Mnie się wydaje, iż w ten sposób organizowane audycje, nie rozbudzą u młodzieży większego zamiłowania i zainteresowania do muzyki.

I na tym terenie powstaje więc konieczność zorganizowania instytucji koncertowej, o której wyżej była mowa. Organizując koncerty w miastach prowincjonalnych, możnaby było w porozumieniu i współdziałaniu z władzami szkolnemi organizować również i audycje dla młodzieży szkolnej, o specjalnym programie. Nie trzeba chyba przekonywać, jak wielkie może mieć znaczenie tego rodzaju akcja dla przyszłości muzyki w Polsce.

Podane tu przezemnie w ogólnym zarysie projekty organizacji ruchu muzycznego są b. realne i nie przedstawiają zbytnich trudności przy ich realizacji. Twierdzę z pewnością, iż dobra muzyka, w dobrem wykonaniu znajdzie oddźwięk w miastach prowincjonalnych znacznie większy, niż w zblazowanych środowiskach wielkomiejskich. Naturalnie, tego rodzaju akcja muzyczna, szczególnie w początkowym swoim okresie, musiałaby być subwencjonowana przez władze państwowe lub samorządowe. Nie można bowiem liczyć na całkowite pokrycie wszystkich wydatków, związanych z tą pracą, kasą ze sprzedaży biletów—tembardziej, iż jednym z warunków powodzenia tej akcji byłaby taniość biletów. Chodziłoby tu jednak o sumy niewielkie, a w każdym bądź razie znacznie mniejsze, niż są wydawane na galwanizowanie takich np. instytucyj — jak opera.

Spodziewać się należy, iż racjonalna i ideowa organizacja ruchu muzycznego w Polsce znajdzie zrozumienie i poparcie u władz państwowych, instytucyj kulturalnych i społecznych.

Zadaniem muzyków młodszego pokolenia jest utorowanie szerszego łożyska dla ruchu muzycznego w Polsce. Potem można będzie mówić o rozwoju polskiej kultury muzycznej i jej pogłębieniu.

STEFANJA ŁOBACZEWSKA

CZY MUZYKA DZISIEJSZA MA FUNKCJĘ SPOŁECZNĄ?

(NA MARGINESIE ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ")

Stosunek sztuki do społeczeństwa i społeczeństwa do sztuki nigdy chyba nie był problemem tak bardzo aktualnym, jak dziś. Nigdy może dotąd w historji kultury nie potrzebowała sztuka tak bardzo pomocy tego społeczeństwa i nigdy naodwrót nie stało to społeczeństwo dalej od zagadnień i potrzeb sztuki, jak to ma miejsce w dobie dzisiejszej. Najmniej cierpi stosunkowo na tym stanie rzeczy literatura, której związek z życiem już z natury rzeczy jest bliższy, niż w każdej innej sztuce, i architektura, której rozwój postępujący zgodnie z duchem epoki, doprowadził już nawet do stworzenia nowego stylu, ściśle współczesnego w treści i w formie. Natomiast na malarstwie i rzeźbie, powołanych w przeciwieństwie do literatury i architektury do tego, by stwarzać prawie wyłącznie świat idealnych doznań estetycznych, zaciężył ten tragizm epoki silną ręką. Zaciężył zaś przedewszystkiem na muzyce i na muzykach. Rozdział pomiędzy artystą, a społeczeństwem jest tu zupełny i prawie beznadziejny.

Gdzie szukać przyczyn tego konfliktu? Czy wyłącznie tylko w społeczeństwie dzisiejszem, które — jak się to ciągle mówi i pisze — nie jest wogóle zdolne do przyjęcia jakiejkolwiek sztuki w poważniejszem znaczeniu, czy też może raczej wina leży po części także i po stronie samej sztuki, która, taka jaka jest, *nie może* trafić do społeczeństwa? Jest faktem niezaprzeczonym, że społeczeństwo nasze nie jest idealnym odbiorcą sztuki! Zbyt wiele ma przed sobą zadań, związanych bardziej bezpośrednio z tworzeniem nowych form bytowania nowego człowieka. Ma w sobie jakiś rys pierwotności w tem samem znaczeniu, w jakiem człowiek

pierwotny twórczy był wpierw na polu swych potrzeb materjalnych, zanim mógł sobie pozwolić na twórczość niematerjalnej i pozautylitarnej wizji artystycznej. Z czasem dopiero będzie można wychować to społeczeństwo dla celów sztuki, i to oczywiście dla celów nowej sztuki. Na terenie muzyki zdążają do tego nowe metody wychowania i wykształcenia, których rezultaty jednak odpowiadać będą potrzebom epoki w całej pełni dopiero wtedy, gdy wciągną w zakres swych metod nie jeden tylko typ muzyki, t. j. muzyki systemu dur—moll, ale *wszelkie* typy muzyki, przedewszystkiem i muzykę najnowszą. Znikną może wówczas przynajmniej nieporozumienia na temat samego języka muzycznego, którym przemawiają twórcy, uważający się za „współczesnych" w formie i środkach swej muzyki, a już sam ten fakt niemało ułatwi im nawiązanie kontaktu z publicznością.

A teraz zapytajmy z kolei, jak wygląda nasza dzisiejsza muzyka z perspektywy swej użyteczności dla społeczeństwa? Czy posiada ona jakiekolwiek dane, by zbliżyć się do tego społeczeństwa? Wszystko, co produkuje nasza epoka, a co ma prawo z racji swego poziomu technicznego nazwać się muzyką „współczesną", da się zamknąć w obrębie dwóch kategoryj estetycznych: są to albo utwory o założeniu wybitnie indywidualnem, przeznaczone nie dla społeczeństwa, ale tylko dla pewnej najdrobniejszej jego części, złączonej z twórcą wspólnotą ideałów artystycznych i znajomością techniki i rzemiosła, albo też jestto sztuka o nastawieniu popularnem, która usiłuje trafić do publiczności dzisiejszej przy pomocy dawnego języka, dawnych form i środków artystycznych. Pierwsza z tych kategoryj powstaje właściwie poza nawiasem społeczeństwa. Za wyjątkiem kilku, kilkunastu, czy kilkudziesięciu wtajemniczonych po fachu, ewentualnie równie nielicznych jednostek, stanowiących elitę intelektualną epoki i interesujących się eksperymentami na wszelkich terenach życia duchowego, mija się ona z potrzebami społeczeństwa. Bez względu bowiem na swą treść wewnętrzną wymaga ona dalekoidącego przygotowania specjalnego, nastawienia na nowy sposób słuchania, na nową estetykę. U przeciętnego słuchacza trafia wobec tego albo na obojętność, albo — co częściej — na wrogie zamknięcie się w kwietyzmie dawnych tradycyj. Druga z wymienionych kategoryj muzyki współczesnej trafia wprawdzie do szerszego koła słuchaczy, ale tylko w pewnym, bardzo ograniczonym sensie, t. zn. o tyle, że jestto muzyka dostępna dla nich i zrozumiała ze względu na język, którym przemawia, i na środki, któremi się posługuje. Ale i ona

rzadko tylko potrafi głębiej wzruszyć. Pominąwszy bowiem najszersze masy, które w muzyce szukają rozrywki w najbardziej powierzchownem znaczeniu, słuchacze wyczuwają tu podświadomie, że nie jestto muzyka wyrosła z ich własnych potrzeb wewnętrznych, z ich epoki, słowem z nich samych. Czują, że to wszystko było już gdzieś powiedziane, że więc pomału nie zostaje z tego nic ponad powtarzanie dawnych formuł pozbawionych żywej treści. Im wyżej intelektualnie stoi dana jednostka, im głębiej tkwią jej korzenie w duchowej współczesności, tem bardziej obcą, mimo zewnętrznej i technicznej zrozumiałości, będzie jej taka muzyka. Tak więc obie te kategorje muzyki, jakkolwiek są wytworem naszej epoki, nie są w ścisłem tego słowa znaczeniu sztuką współczesną. Stąd to dziwne zjawisko, że obie trafiają w próżnię. Społeczeństwo nie posiada właściwie „swojej" sztuki, zaś muzycy nie posiadają audytorjum, dla którego mieliby pracować.

Stosunki te, które na naszym wycinku twórczości muzycznej rysują się z przerażającą wyrazistością, powtarzają się i w innych środowiskach muzycznych. Zależnie od wrodzonych predyspozycyj rasowych, od ogólnego poziomu kulturalnego danego narodu i kraju i od realizowanych przez niego ideałów społecznych przeważa jedna lub druga z tych kategoryj z indywidualnie różnem zabarwieniem, ale istota rzeczy się nie zmienia. Muzycy całej Europy przymierają śmiercią głodową, tworząc sztukę w służbie jakichś ideałów nikomu nieznanych i *w danej chwili* społeczeństwu niepotrzebnych, albo sprzedają swój talent na usługi najniższych instynktów mas. Jakiemiż więc drogami podążyć miałby przyszły rozwój twórczości muzycznej, aby ona zbliżyć się mogła do swego społeczeństwa nietylko w formie, ale — co najważniejsze — i w treści? Względnie czy istnieje taka, niewyzyskana dotąd platforma tej twórczości, gdzie mogłaby się ona rozwijać w swobodnym i organicznym kontakcie ze społeczeństwem? I czy w naturze samej sztuki muzycznej dadzą się istotnie wykryć jakieś czynniki, które umożliwiłyby istnienie i rozwój twórczości muzycznej na tej platformie?

Byłoby rzeczą niezmiernie trudną i ryzykowną pokusić się o odpowiedź na to ostatnie pytanie z perspektywy samej tylko współczesności. Jest bowiem rzeczą ogólnie wiadomą, że im bliżej stoimy sami pewnego zjawiska, tem trudniej jest dotrzeć poprzez mnogość szczegółów indywidualnych do jego istoty i odkryć jego stosunki i związki ze zjawiskami otaczającemi je w czasie i w przestrzeni. Jednak dzięki zasadzie prawidłowości wszelkiego życia

wiemy, że pewne analogiczne sobie zjawiska, względnie kompleksy zjawisk, poddane są w najogólniejszych zarysach mimo pozornej przypadkowości i indywidualizacji tym samym prawom konstrukcji w czasie i w przestrzeni. Ta zasada prawidłowości pozwoli nam przypuścić już z góry, że społeczna funkcja muzyki realizuje się w najrozmaitszych momentach historji kultury poprzez najbardziej nawet indywidualne oblicza tych momentów w pewien niezmienny sposób. Badania historyczne zdają się potwierdzać te przypuszczenia, a tem samem pozwalają z jednostkowych faktów wyciągnąć wnioski ogólniejszej natury.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej tym faktom. Jak wyglądało w istocie to, co się potocznie nazywa „społeczną rolą" muzyki w innych epokach historji muzyki? Względnie gdzie znajdziemy w historji kultury takie momenty, które w sposób jasny i niedwuznaczny tłumaczyłyby tę społeczną rolę muzyki i podstawy, na których ona oprzeć się może? A przedewszystkiem czem jest ta „społeczna rola" muzyki? Teoretycznie zasadza się ona na wciągnięciu sztuki muzycznej w służbę ideałów ogólniejszych, niż jej własne, i równocześnie bardziej jednoznacznie sprecyzowanych. Ideałom estetycznym i indywidualistycznym muzyki jako sztuki przeciwstawia funkcja społeczna ideały mniejszej lub większej zbiorowości ludzkiej, związanej wspólnotą hasła. Hasło to w obrębie najrozmaiciej pojętych zasięgów ma na celu realizację harmonijnych form współżycia ludzi. Są to więc zawsze cele w gruncie rzeczy wyłącznie praktyczne. Takim właśnie celom służyć miała muzyczna twórczość starożytnej Grecji, wspierająca koncepcję państwa starożytnego, oraz średniowieczna muzyka chorału gregorjańskiego, jednocząca poprzez wspólne formuły liturgji wyznawców nowego Boga chrześcijańskiego, apostoła królestwa bożego na ziemi. Takim samym celom służy też muzyka u ludów prymitywnych [1]). Są to najbardziej jaskrawe, a może i jedyne równocześnie przykłady w historji, na których można studjować użyteczność muzyki dla celów społecznych. Przykłady te wykazują, że użyteczność ta była w każdym z poszczególnych wypadków raczej momentem *zamierzonym*, niż zrealizowanym. Jeżeli zaś dochodziło do częściowej realizacji, jak np. w Grecji, lub w Kościele chrześcijańskim średniowiecza, to tylko dlatego, że muzyka łączyła się tam

---

[1]) Brak miejsca nie pozwala mi tu niestety zatrzymać się nad formą, w jakiej dokonywa się w każdym z tych wypadków adaptacja muzyki dla celów społecznych.

stale ze słowem, które pomagało sprecyzować owe ideały społeczne. Podobnie w muzyce prymitywów łączy się muzyka stale z czynnikami kultu religijnego lub życia społecznego (tekst, recytowany do muzyki, obrzędy towarzyszące wspólnej pracy, przygotowaniom do bitwy i t. p.), które niedwuznacznie precyzują jej funkcję społeczną. Jestto zawsze i wszędzie muzyka stosowana.

Natomiast w całej historji kultury nie znajdziemy chyba ani jednego przykładu, gdzie muzyka t. zw. „absolutna", niewciągnięta w związek ze słowem, tańcem, czy jakimkolwiek programem pozamuzycznym służyć miałaby celom społecznym. Muzyka absolutna nietylko takich celów nigdy nie realizowała, ale — co więcej — one jej nigdy nie były narzucane. Widocznie uznane zostały milcząco raz na zawsze za sprzeczne z samą istotą muzyki. Bo też *są* one w rzeczywistości sprzeczne z istotą muzyki. Funkcję społeczną spełniać może z powodzeniem literatura, która też po wszystkie czasy używana była dla tych celów, po części malarstwo i rzeźba, których środki artystyczne mają możliwość przedstawienia jakiejś konkretnej idei. Nigdy zaś muzyka, gdzie formy dźwiękowe, stanowiące przedmiot doznania zmysłowego, rozumowego i emocjonalnego, dostępne są interpretacji subjektywnej w granicach bardzo szerokich zależnie od możliwości danego słuchacza. W muzyce niepodobieństwem jest ustalić jakąś absolutnie jednoznaczną platformę porozumienia, a tem więcej platformę, mającą służyć celom praktycznym.

Dzisiejsza twórczość muzyczna stoi na gruncie muzyki absolutnej. W historji muzyki nowoczesnej oznacza ona wyraźną reakcję przeciwko romantyzmowi z jego przewagą muzyki z tekstem i programem. Już sama ta okoliczność wystarcza, by zrozumieć jej nastawienie niespołeczne, indywidualistyczne i eksperymentalne, wystarczy też by wytłumaczyć wrogie zamknięcie się społeczeństwa przed taką sztuką, która niczem nie łączy się z jego najżywotniejszemi interesami. Niemniej zagadkowym pozostanie mimo tego sam fakt, że właśnie epoka, żyjąca tak wyłącznie w służbie haseł społecznych, jak nasza epoka, i tak szczęśliwie przetwarzająca wszelkie walory estetyczne na walory społeczne, posiada tak absolutnie niespołeczny typ twórczości muzycznej. Przywykliśmy bowiem potrzeć na sztukę każdej epoki jako na wypadkową dwóch, zgodnie działających sił. Pierwsza z tych sił jest linja ewolucyjna ogólnej kultury duchowej, której wycinek przedstawia dany okres czasu. Drugą jest linja ewolucyjna danego rodzaju sztuki, uzależniona nietylko od tych założeń ogólnokulturalnych.

ale i od wymagań materjału i środków, sztuce tej właściwych. Jednak we współdziałaniu obu tych sił istnieją przy zasadniczej zgodności niejednokrotnie pewne odchylenia.

Ogólna linja rozwojowa tej czy innej sztuki idzie po linji rozwojowej całokształtu kultury, ale poszczególne jej fazy niezawsze i niewszędzie pokrywają się z nią bez reszty. Im dalej od życia stoi z natury swej dana sztuka, tem luźniej związana jest jej linja rozwojowa z ogólną linją rozwojową kultury, i — jak pokazuje historja — tem później zostaje ona wciągnięta w orbitę tej wspólnej drogi poprzez czas i przestrzeń. Muzyka jako sztuka najbardziej abstrakcyjna, najdalej stojąca od życia, zawsze była czasowo na ostatniem miejscu w akcentowaniu tego, co pewien uczony nazwał tak pięknie „wolą twórczą epoki“. Jej linja rozwojowa była w swych poszczególnych fazach zawsze w dużej mierze niezależna od drogi, którą szedł rozwój innych sztuk. Świadczą o tem przedewszystkiem te momenty, które oznaczają punkty zwrotne w historji form muzycznych; punkt przełomowy pomiędzy średniowieczem a renesansem, i drugi, dokonujący się w pierwszej ćwierci XX w., a streszczający się w przejściu od systemu dur-moll do systemów nietonalnych. Oba te punkty bynajmniej nie pokrywają się z ogólną linją rozwojową kultury europejskiej. Renesans, który na terenie literatury i sztuk plastycznych wydał największe swe arcydzieła już około roku 1500, w muzyce (mimo swe zjawiska wstępne, których znaczenie niejednokrotnie sztucznie bywa przez historyków akcentowane ponad swą wartość historyczną), zwycięża na całej linji dopiero około roku 1600, a więc o sto lat później, przeciwstawiając dawnej fakturze polifonicznej indywidualistycznie pomyślaną monodję z towarzyszeniem instrumentów. Podobnie dziś, gdy cała kultura naszej epoki przezwyciężyła indywidualistyczny sposób podejścia do „sztuki dla sztuki“ i stawia twórczość artystyczną w służbie ideałów społecznych, muzyka jedna tkwi w kulcie rzemiosła i formy, akcentując wyłącznie estetyczne walory sztuki. Z ogólnego punktu widzenia nie jest to jednak bynajmniej sprzecznością, ale tylko naturalnym biegiem rzeczy. Poprostu nie wyżyły się widocznie jeszcze energje twórcze poprzedniej epoki, hamować sztucznie ich rozwój byłoby co najmniej niedorzecznością historyczną. Okoliczność ta tłumaczy nam, dlaczego wszelkie, lansowane dziś próby „uspołecznienia“ muzyki nie doprowadzają do bardziej zadawalających rezultatów. Robią one wrażenie jakiejś etykietki doczepionej od zewnątrz, podczas gdy sama treść obra-

ca się albo wokoło koncepcyj skrajnie indywidualistycznych, albo szuka pomysłów w obrębie formuł dawno przeżytych. W dzisiejszym stanie rzeczy trudno nawet jeszcze przewidzieć, czy wszechobecna fala uspołecznienia sztuki obejmie z kolei i muzykę i w jakiej formie się to stanie.

Rola każdej generacji, przeżywającej konflikt dwóch epok, ma w sobie coś tragicznego. Generacja taka jest zawsze zmuszona burzyć swe dawne ideały, jeszcze zanim potrafi uwierzyć w nowe, a rola jej jest tem tragiczniejszą, gdy zmuszona jest nosić na swych barkach ciężar konfliktu, rozgrywającego się nierównomiernie na poszczególnych odcinkach życia duchowego. A ta rola przypadła właśnie w udziale naszej generacji muzycznej. Może zrozumienie tego faktu odciąży ją choć w części ze spoczywającej na niej odpowiedzialności, może nauczy nas wyrozumiałości zarówno w stosunku do tych, którzy zamykając się w wieżach z kości słoniowej zdają się gardzić społeczeństwem, jak i do tych drugich, którzy z nazbyt lekkiem sercem wychodzą naprzeciw niego, zaprzedając swą własną osobowość twórczą. Bo tak jedni, jak i drudzy to wielcy samotnicy, którzy padają ofiarą epoki, i którzy na różnych drogach walczą o to najświętsze dla artysty prawo wypowiedzenia się i kontaktu z odbiorcą.

Dr. LUDWIK BRONARSKI

W SPRAWIE NOWEGO WYDANIA DZIEŁ CHOPINA

Niedawno zorganizowany Instytut im. Fryderyka Chopina postawił sobie za jedno z głównych zadań „uskutecznienie kompletnego wydawnictwa naukowo-artystycznego dzieł Chopina" [1]. Sprawa staje się więc znowu aktualna. Już przed kilku laty dokonanie krytycznego wydania dzieł Chopina określone zostało jako „kulturalny postulat odrodzonej Polski" [2]. Rzucona wówczas myśl stała się jednak podobną owemu ziarnu, które „padło na opoczyste, gdzie nie miało ziemi wiele i wnet wzeszło, ale iż nie miało korzenia, uschło". Tymczasem E. Ganche zapowiedział ukazanie się nowego wydania dzieł Chopina, które miało oprzeć się na nowo znalezionych, cennych materjałach i wskrzesić całokształt myśli twórczej Chopina w jej najczystszej formie. Należało więc czekać, czy problem nie zostanie definitywnie rozwiązany. Wydanie oksfordzkie znalazło się wreszcie na półkach księgarskich. Zbadanie owych kilkunastu z pietyzmem i w starannej szacie zewnętrznej wydanych zeszytów okazało jednak, że ta bezsprzecznie cenna publikacja krytycznego wydania dzieł Chopina zbytecznem nie uczyniła [3]. Na tem stanowisku stoją widocznie

---

[1]) p. zesz. poprzedni niniejszego czasopisma, str. 142.

[2]) p. „Kwartalnik Muzyczny". zesz. 1. str. 59.

[3]) Bliższe uzasadnienie tego twierdzenia zajęłoby tutaj zbyt wiele miejsca. Podjąłem się go w dłuższym artykule, przeznaczonym dla „Rocznika Muzykologicznego". 1935 r. Niech mi wolno będzie przytoczyć z niego ustęp końcowy: „Doprowadzenie do skutku definitywnego, „klasycznego" wydania dzieł Chopina winna muzykologja polska uważać za jedno ze swych najważniejszych i najszczytniejszych zadań, a społeczeństwo za obowiązek, za nakaz patrjotyczny. Wydanie

i założyciele Instytutu im. Fr. Chopina, którzy nie byliby włączyli rzeczonego wydawnictwa do programu prac Instytutu, gdyby nie uznali go za jedno z najważniejszych zadań i obowiązków narodowych względem wspaniałej i nieocenionej spuścizny nieśmiertelnego Mistrza i narodowego Piewcy.

Zatem kwestja, czy nowe, polskie wydanie dzieł Chopina jest potrzebnem i nadal wymaganem, nie podlega zasadniczo dyskusji. Inaczej rzecz się przedstawia z rozstrzygnięciem problemu: w jaki sposób należy postawiony cel osiągnąć, jak przeprowadzić i uskutecznić tak doniosłe zadanie. Tutaj zapatrywania mogą bardzo się różnić, i bardzo rozmaicie można pojmować wykonanie dzieła. Korzystając z zaproszenia Redakcji „Muzyki Polskiej", pragnę skreślić garść refleksyj na ten temat.

Przedewszystkiem, w powyżej scharakteryzowanych warunkach jasną jest rzeczą, że do zamierzonego dzieła zabrać się należy tylko w tym wypadku, jeśli się będzie miało pewność, że osiągnąć będzie można pod każdym względem rezultaty pierwszorzędne. Duma narodowa przecież wymaga, by nowe polskie wydanie dzieł Chopina, które ma być wyrazem hołdu, czci i wdzięczności do nowego życia wskrzeszonej Ojczyzny — było wydawnictwem o znaczeniu rzeczywiście wyjątkowem, epokowem, i oznaczało definitywne rozwiązanie problemu. Ale nawet dobrze zrozumiany interes materjalny tak samo rozumować powinien. Wobec bardzo licznych wydań dzieł Chopina, między któremi znajdują się publikacje — w całości wziąwszy — solidne i godne uznania, wobec niedawno dokonanego, bądź co bądź wysoce poważnego wydania oksfordzkiego, nowe wydawnictwo tylko w tym razie zdoła uzyskać sukces, wyrobić sobie poważanie, narzucić się uwadze zagranicy i zyskać tę opinję, jaką mieć powinno, jeśli zaletami swemi przewyższy inne wydania.

W krytycznem ustaleniu tekstu odróżnić należy trzy główne momenty: 1) to, co stanowi istotę utworu muzycznego, t. j. jego treść dźwiękową, melodyczną, rytmiczną i harmoniczną; 2) obraz nutowy; 3) znaki interpretacji (dynamika, agogika, sposób uderzenia, palcowanie, pedalizacja, frazowanie, i t. d.). Najwięcej uwagi i staranności wymaga oczywiście punkt pierwszy. Tutaj

---

dzieł Chopina powinno stanąć obok monumentalnego „sejmowego" wydania pism Mickiewicza jako pomnik polskiej kultury i dowód kornej czci, jaką Naród otacza swych wieszczów i wodzów".

nie należy zaniedbać żadnych materjałów, któreby mogły odkryć nam czystą i pełną myśl i intencję Chopina. Należy, rzecz prosta, wyjść od porównania ze sobą wszystkich trzech oryginalnych wydań (francuskiego, angielskiego i niemieckiego), przestudjować następnie, o ile możności, wszystkie dostępne rękopisy Chopina, a wreszcie poddać objektywnemu i rzeczowemu rozpatrzeniu zmiany, jakich w kilku, ogólnie uznanych za najpoważniejsze, wydaniach dokonali w przekazanym tekście późniejsi rewizorzy. Wszystkie wersje jakie definitywnie w ustępach dotąd podlegających dyskusji ustalić się dadzą, należy w komentarzu krytycznym uzasadnić; wersje wątpliwe jako takie tylko podać wypada, przyjmując do tekstu formę najbardziej prawdopodobnie autentyczną. Komentarz znajdować się powinien albo na końcu poszczególnych zeszytów, albo na każdej stronicy u dołu. Oczywiście musiałby być zredagowany przynajmniej w dwóch językach, t. j. w polskim i francuskim. Nowe wydanie winno, zdaniem mojem, objąć wszystkie znane utwory Chopina bez wyjątku. Czy miałoby zawierać także partytury orkiestralne, i czy w oryginalnej formie, czy też w najlepszych późniejszych opracowaniach, ta kwestja wymagałaby jeszcze bliższej dyskusji.

O ile ustalenie dźwiękowej treści utworów Chopina winno być jak najskrupulatniejszem odbiciem jego intencyj twórczych, o tyle obraz nutowy powinien być dostosowany do tych intencyj. To znaczy, że notacja powinna w jak najjaśniejszy, najprostszy i najprzejrzystszy sposób wyrażać myśl Chopina, powinna pomagać czytelnikowi, czy wykonawcy, myśl tę jak najlepiej, najpewniej i najłatwiej uchwycić. Z tak postawionej zasady wynika, że oryginalna notacja może, a nawet powinna być zmodyfikowaną tam, gdzie słusznie uznać wypadnie, że ulepszyć i udoskonalić ją można. Byłby to ciasny pedantyzm i źle pojęty pietyzm, gdybyśmy zachowywali lękliwie pisownię Chopina tam, gdzie nie jest zupełnie racjonalna. A mam tu na myśli nietylko ortografję muzyczną, która niejednokrotnie poprawioną i ujednostajnioną być może (Chopin nie jest zresztą wyjątkiem w tym względzie), ale i układ znaków na systemie nutowym, uwydatnienie poszczególnych głosów, i tym podobne szczegóły, które się składają na obraz nutowy, a tem większe mają znaczenie, im bardziej obraz ten jest skomplikowany. W tej dziedzinie ulepszenia i zmiany rewizorów Chopina często zasługują na poważne rozpatrzenie i uwzględnienie. Na niektóre wypadki tego rodzaju zwróciłem uwagę w cytowanej powyżej recenzji z wydania oksfordzkiego.

Takich i tym podobnych, nawet ważniejszych, szczegółów znajdzie się niemało. Oczywiście nie należałoby wpaść w manję „poprawiania“ i ulepszania za każdą cenę. W szczególności nie przemawiałbym za zmianami, które, będąc uprawnionemi w teorji, wpływają zbytnio na komplikację notacji [1]), albo nie są w zgodzie z tem, cobym nazwał „stylem” i duchem danej notacji, np. zmiany miar taktowych w związku z nieregularnościami metrycznemi. Ale gdzie umiarkowany i trzeźwy sąd uzna, że można uchronić muzykę Chopina od fałszywego jej pojmowania w szczegółach, nie widzę racji, dla której nie należałoby przyjść tej notacji z pomocą.

Pozostaje jeszcze punkt trzeci: znaki i wskazówki, normujące interpretację utworu. Tutaj narzuca się przedewszystkiem pytanie, czy nowe wydawnictwo ma być tylko rekonstrukcją naukowo-historyczną, czy też ma mieć także pedagogiczne cele na oku. Nie zdaje mi się, jakoby monumentalne, krytyczne wydanie, o jakim mowa, miało mieć wybitnie instruktywny charakter. Sądzę jednak, że przy ścisłem zachowaniu oryginalnie chopinowskich wskazówek tempa, znaków dynamicznych i agogicznych, akcentów, staccata, i t. p., należy je uzupełnić tam, gdzie znaki są zbyt skąpe i niewystarczające. Wszelkie dodatki tego rodzaju należałoby wyraźnie uwydatnić jako takie, przez ujęcie ich w nawias lub odpowiednie inne charakterystyczne znamiona. To samo odnosi się do palcowania. Trudniej przedstawia się sprawa pedalizacji. Odnośne znaki chopinowskie są albo niedość systematycznie umieszczane, albo nie odpowiadają warunkom brzmienia dzisiejszych fortepianów i wymagają zmiany. Byłby to jeden z punktów, o których powinien zadecydować w dyskusji Komitet redakcyjny. Osobiście nie przypisuję mu zresztą zbyt wielkiego znaczenia, uważając, że stosowanie pedału jest rzeczą tak subtelną, tak zależną od warunków zewnętrznych, ustawicznie się zmieniających, jako to instrument, na jakim utwór jest wykonywany, przestrzeń, w jakiej to następuje, rodzaj i siła uderzenia i t. d., że znakowanie pedalizacji tylko w przybliżeniu określa rozwiązanie problemu. Inna rzecz jest z oznaczeniem frazowania. Ono ma pierwszorzędne znaczenie dla zrozumienia i interpretacji utworu. Przyznać trzeba, że Chopin nie zdawał się przypisywać należytego znaczenia łukom,

---

[1]) p. Księgę pamiątkową ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego. Kraków 1930. str. 101, i Kwartalnik Muzyczny, zesz. 9. str. 66 nast.. i zesz. 19—20. str. 194.

jakie stawiał nad frazami swych kompozycyj. W każdym razie notacja jego wymagać będzie, jak mi się zdaje, w tym względzie licznych poprawek i uzupełnień. Postępować tu należy oczywiście z ogromną ostrożnością i wielkim taktem, nie ufając zbytnio własnej intuicji i osobistemu poczuciu. Niestety, brak w tej dziedzinie należycie ustalonych naukowo kryterjów, brak w szczególności wszelkich prac przedwstępnych, tej kwestji dotyczących, w odniesieniu do muzyki Chopina. Dlatego trzeba będzie w tym względzie trzymać się norm ogólnie dotąd przyjętych. Może zresztą Instytut im. Fr. Chopina mógłby rozpisać na ten temat konkurs, któryby dostarczył prac naukowych, rzucających światło na ten ważny problem, niezmiernie nawet ważny np. w odniesieniu do Mazurków.

Dla przeprowadzenia rozległych i żmudnych prac, jakich wymagałby nakreślony powyżej w zarysie plan nowego krytycznego wydania dzieł Chopina, trzeba pokaźnego zastępu wykwalifikowanych sił. Komitet redakcyjny powinien obejmować muzykologów polskich, następnie wybitnych znawców i wykonawców muzyki Chopina, a wreszcie i specjalistów w technice wydawniczej. Z drugiej zaś strony dla dokonania tak poważnego dzieła i postawienia go na należytym, t. j. na najwyższym poziomie, trzeba... pieniędzy, pieniędzy i pieniędzy, choćby członkowie Komitetu redakcyjnego posunęli jak najdalej swoją ofiarność. Dlatego nasuwa się smutna refleksja: czy też obecne czasy nadają się na podjęcie projektu, którego realizacja w pełnym zakresie i w najlepszych warunkach winna być punktem honoru narodowego. Rozpatrywanie kwestji funduszów wychodzi poza zakres tu postawionego zadania. Jedną wszakże uwagę niechaj mi wolno będzie jeszcze uczynić: lepiej nie zaczynać wcale dzieła, aniżeli nie doprowadzić go do końca, albo dokonać go w sposób, któryby nie był godnym wielkości przedmiotu. Bo Chopin, symbol Polski, — to „wielka rzecz“.

PROF. DR. ADOLF CHYBIŃSKI

GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI (zm. 1734)

W 200 ROCZNICĘ ŚMIERCI

Twórczość G. G. Gorczyckiego nie oznacza w dziejach naszej muzyki kościelnej ani początku ani zakończenia jakiegoś okresu rozwojowego. Nie oznacza też kulminacyjnego punktu w obrębie polskiej muzyki kościelnej ze stanowiska stylu lub stylów, które reprezentują jego dzieła. I po Gorczyckim powstają u nas w XVIII wieku utwory dowodzące trwania tradycyj kompozytorskich, które i wówczas i dziś jeszcze bywają nazywane „palestrinowskiemi" lub „rzymskiemi", a które po r. 1750 zaczynają w naszej muzyce znikać dość szybko, odbywszy swą drogę poprzez dzieła M. Zieleńskiego (ok. 1611), M. Mielczewskiego (zm. 1651), B. Pękiela (zm. 1670) i szeregu mniejszych kompozytorów (A. Paszkiewicz, Fr. Lilius, J. Krener, A. W. Leszczyński i t. d.). W tym stylu napisana jest większość zachowanych dzieł Gorczyckiego, na których opierano dotychczasowe sądy o jego stylu wogóle, popełniając mimowoli błąd, dający się streścić w ten sposób, że Gorczycki był kompozytorem bardzo konserwatywnym, w każdym razie bardziej, niż inni wybitni a jemu współcześni, jak n. p. Stanisław Sylwester Szarzyński, twórca słynnej już sonaty i koncertujących dzieł wokalno-instrumentalnych.

W rzeczywistości i Gorczycki pozostawił po sobie conajmniej kilka dzieł kierunku koncertującego, które wystarczą, aby pogląd na twórczość Gorczyckiego zmienić gruntownie i zarazem stwierdzić, że dzieła te w swym rodzaju należą do najwybitniejszych na polu naszego późnego baroku muzycznego w religijnej sztuce. Zresztą i Szarzyński nie pomijał wcale techniki „rzymskiej" czy „palestrinowskiej", jak dowodzi jego msza. Mamy zatem do czynienia i w Polsce ówczesnej z ogólnem w muzyce XVII i XVIII

wieku zjawiskiem: że mianowicie nawet ci kompozytorowie kościelni, którzy hołdowali wszystkim objawom późnego baroku, co więcej—którzy sami przyspieszali jego rozkład, przecież sięgali do tradycji renesansowej kościelnej, związanej tak ściśle z polifonją a cappella. Wystarczy wskazać na szkołę neapolitańską z Aleksandrem Scarlattim na czele.

Wiadomo jest każdemu, że twórczość tego rodzaju polega na stylizacji materjału muzycznego. Im stylizacja jest głębsza, tem styl utworów jest czystszy. W tym względzie zauważamy oczywiście wiele stopni czystości tego stylu, który często wchłania w siebie pewne szczegóły stylu barokowego oraz pewne cechy indywidualnego stylu kompozytora. Naodwrót — długotrwający wpływ renesansowej muzyki, zwłaszcza na polu muzyki kościelnej, oddziaływał na barokowych kompozytorów religijnych chroniąc ich od ulegania wpływom zwłaszcza operowym, których zresztą niezawsze zdołali uniknąć. Gdy porównujemy styl dzieł kościelnych Gorczyckiego i Szarzyńskiego — a obydwaj znali i tradycję i współczesność muzyczną — wówczas łatwo zauważamy, że dzieła tych dwóch twórców (obydwaj byli kapłanami) różnią się znacznie pomiędzy sobą właśnie co do czystości stylu. Większym stylistą bez wątpienia był Gorczycki, który też rozporządzał i większą techniką polifoniczną, opartą zarówno na dziełach Palestriny, którego dzieła Gorczycki sam kopjowal i wykonywał w katedrze wawelskiej jako jej kapelmistrz, jak i na dziełach staropolskich mistrzów, które stale wykonywano w tejże katedrze (Seb. z Felsztyna, Marcin ze Lwowa, Mielczewski, Pękiel i inni). Zresztą najniewątpliwiej zarówno dzieła renesansowej jak i barokowej muzyki poznał podczas studjów w Pradze Czeskiej.

Wszystkie dzieła Gorczyckiego bez względu na swój rodzaj, swą formę i swój styl zasadniczy („renesansowy“ czy barokowy) posiadają wszystkie te cechy, jakie znamionują kompozytorów, dających pierwszeństwo polifonji, i to zarówno w wokalnych jak i wokalno-instrumentalnych formach. Polifonja jego jest bezsprzecznie nie tylko doskonała, gdyż posługuje się wielorakiemi środkami w całej swej sumie i w poszczególnych dziełach zwłaszcza obszernych (msze!), ale także absolutna, gdyż nawet pozornie homofoniczne dzieła lub ustępy są w rzeczywistości polifonją o zmniejszonej tylko rytmicznej ekspansji głosów (ze względu na rytmiczno-metryczne właściwości tekstów). Możnaby przedstawić obszerną skalę polifonicznych środków w dziełach Gorczyckiego, przyczem przekonalibyśmy się, że dają one przekrój

polifonji od XVI do XVIII wieku, przybierając raz postać istotnie archaicznej stylizacji, raz znowu pogodzenia jej zwłaszcza z pojęciami harmonicznemi, jakie rozwijały się w ciągu XVII wieku i ustalały w epoce Bacha.

Niewątpliwie stoi Gorczycki silnie na podstawach tonalności „kościelnej“ w swej absolutnej polifonji, gdy buduje swe dzieła na melodjach gregorjańskich, które jako cantus firmus umieszcza często w tenorze na wzór dawnych mistrzów i opracowuje równie wyczerpująco jak i z nakładem całej swej wielkiej pomysłowości, zdradzającej wszędzie pewną rękę doświadczonego mistrza, zawsze mającego do wyboru różne możliwości techniczne. Decyduje zawsze ten rodzaj opracowania, który posiada najlepsze gwarancje doskonałego i — co w jego dziełach zawsze rzuca się w oczy — wielkiej przejrzystości zwojów głosowych. Gorczycki nie cofa się przed kunsztownością faktury polifonicznej, nie gardzi sztuką obliczenia technicznego, ale w zachowanych przynajmniej jego dziełach nie znajdziemy ani jednego fragmentu, który dowodziłby przerostu techniki ponad ideą, ponad jasnością myśli i jej świetności w brzmieniu. Tajemnice absolutnego wokalizmu i jego dźwiękowo najkorzystniejszej realizacji nie istniały dla Gorczyckiego. A przecież niemal nigdy nie wychodzi poza normalną czterogłosowość (chór mieszany), zmuszony do tego skromnemi warunkami, jakie wówczas panowały w kapelach wawelskich (było ich trzy), podobnie jak wielu ówczesnych mistrzów większych od niego i zajętych w kapelach zagranicznych. Gdyby Gorczycki rozporządzał zespołami, jakie były do usług Mielczewskiego, Pękiela i J. Różyckiego, podziwialibyśmy niewątpliwie jego wenecką techniką pisane dzieła na dwa i może więcej chórów; wszak niejeden homofonizujący fragment jego utworów prosi się o jeszcze bogatsze brzmienie, godne murów wawelskich i wielkiego ołtarza św. Stanisława, ku któremu płynęły harmonje kapeli dyrygowanej przez mistrza.

Ten brak wielkich zespołów wokalnych zastępował Gorczycki udziałem głosów instrumentalnych w niektórych swoich utworach (hymny i koncerty). I tu również widzimy przekrój wokalno-instrumentalnego stylu koncertującego w XVII i XVIII wieku, a raczej z przełomu tych stuleci. W jednych wypadkach głosy instrumentalne stanowią jedynie podporę wokalnych, jako ich podwojenie zastosowane dla pełniejszego brzmienia, tak jak to często czyniono po r. 1600 i co w muzyce polskiej XVII wieku było niemal regułą. Utwory tego rodzaju były w rzeczywistości

pomyślane jako wokalne, a cappella z towarzyszeniem organów. W innych dziełach (n. p. we wspaniałym koncercie „Illuxit sol“, może najwspanialszym pomniku naszej muzyki kościelnej XVIII wieku) głosy instrumentalne posiadają już nie tylko większą samodzielność kontrapunktyczną, ale i samodzielne partje zespołowe i solowe. Jest to dzieło, które samo jedno burzy dotychczasowe poglądy na styl Gorczyckiego, jako rzekomo „konserwatywnego“ kompozytora.

Monodyczno-koncertujący styl tego utworu, a styl polifoniczno-wokalny n. p. mszy wielkanocnej (pendant historyczne do „Missa Paschalis“ Marcina Leopolity), to dwa bieguny przeciwne, pomiędzy któremi mieści się bogata skala możliwości stylistycznych i formalnych i które opierają się na wspólnej podstawie: na nieomylnem wyczuciu granicy pomiędzy tem, co jest jeszcze kościelne, a tem, co już jest świeckie. Niewątpliwie odgrywało tu wielką rolę przywiązanie Gorczyckiego do chorału, ale równocześnie i wielki smak i dystynkcja, niezaprzeczona dostojność myśli i rzetelność uczucia religijnego, które nie prowadzi go ani do patetycznej emfazy barokowej (tu bowiem przeciwdziała wpływ sztuki renesansu z jej majestatycznym spokojem i umiarowością), ani do pietystycznej czułostkowości (tu zaś łagodzi tę przesadę również niezaprzeczona inklinacja do objektywizmu, wzmożona przez polifoniczne nastawienie jego indywidualności). Współdziałanie tych sił jest w twórczości Gorczyckiego charakterystyczne: sztuka jego nie jest oschłą, ale i nie jest zewnętrznie efektowną, natomiast działa głębią uczucia pogodzonego idealnie z głębią refleksji i wyborowością form i środków artystycznych. I to sprawia, że Gorczyckiego musimy uznać za jednego z klasyków muzyki polskiej, za jedno z najważniejszych ogniw w rozwoju muzyki staropolskiej. Ten sam urok, jaki posiadało jego nazwisko przed 200 latami, posiada jego muzyka i dziś jeszcze.

W Krakowie nie doznała jego tradycja właściwie żadnej przerwy. W Poznaniu ukazały się niektóre jego dzieła po raz pierwszy dzięki „Monumentom“ X. D-ra J. Surzyńskiego. Warszawa przed niespełna 100 laty wydała po raz pierwszy jego słynną mszę wielkanocną, dziś zaś dzięki „Stowarzyszeniu Miłośników Dawnej Muzyki“ i „Towarzystwu Wydawniczemu Muzyki Polskiej“ rozpoczęto wydawanie szeregu jego dzieł, pomiędzy któremi koncert „Illuxit sol“, znajdujący się obecnie w druku, odsłoni nieznane dotychczas strony bogatej twórczości „perły kapłaństwa“ i polskiej

sztuki. Lwowu przypadło w udziale źródłowe zbadanie jego działalności i twórczości.

(Przypisek. Kilka dat z życia Gorczyckiego: urodził się po r. 1660, zmarł w r. 1734 jako kapelmistrz katedry wawelskiej od r. 1698 i jako wikarjusz katedralny z tytułem kanonika kolegjaty w Skalmierzu. Wykształcenie muzyczne otrzymał w Pradze Czeskiej. W archiwum katedralnem krakowskiem i w Zbiorach Państwowych warszawskich znajdują się rękopisy, między niemi autografy jego dzieł, na które składa się kilkadziesiąt wyłącznie kościelnych utworów pisanych albo na chór mieszany, albo na chór z towarzyszeniem organów i instrumentów smyczkowych. Są to msze, motety, psalmy, introity. gradualia. sekwencje, hymny i koncerty. Zaginęło sporo dzieł, które znamy z tytułu, n. p. completoria. W przygotowaniu znajduje się monografja Prof. A. Chybińskiego o Gorczyckim. Pierwsza jej część ukazała się w „Muzyce kościelnej", Poznań 1928 oraz jako odbitka p. t.: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, I. Życie — działalność — dzieła, 56 str.).

JULJAN PULIKOWSKI

MUZYKOLOGJA — L'ART POUR L'ART?

Jeżeli mamy ten szkic należycie osądzić, musimy przyjąć następujące trzy zastrzeżenia. Przedewszystkiem nie jest on przeznaczony dla muzykologów. Warunek ten usprawiedliwia fakt, że prawdziwy muzykolog w istocie swego fachu musi być i jest tak biegły, że dla niego powyższe zagadnienie jest zbędne. Przeto fachowy czytelnik nie powinien oczekiwać tu nowych odkryć ani pouczeń. Po drugie, przytoczone tu uwagi nie wyczerpują zagadnienia, co już jest widoczne z objętości artykułu. Pragniemy jedynie podkreślić prawdziwy stan rzeczy i dać krótkie, pobieżne przypomnienie, jak właściwie muzykologja łączy się z życiem muzycznem, jak może i jak powinna się z niem spoić. Z tego wyłania się trzecia okoliczność, iż odpowiedź na pytanie „Co to jest muzykologja?" — nie będzie również celem niniejszego artykułu. Gdy bowiem poniżej naszkicujemy kilka punktów o związku między muzykologją, a wykonaniem muzycznem, tem samem równocześnie zwrócimy uwagę na istotne, integralne części badań muzykologicznych i samej muzykologji. Należy przytem zauważyć, że prawdziwie wyczerpujące zobrazowanie istoty muzykologji (jak też i każdej innej dziedziny wiedzy) w kilku zdaniach nie da się uskutecznić, nawet przy najoszczędniejszem użyciu słów. *Hugo Riemann*, niewątpliwie największy dotychczasowy muzykolog, zużył 150 stron na swoje dzieło o jednostronnem ujęciu tematu „Grundris der Musikwissenschaft", podczas gdy obecnie, odpowiednio do postępu muzykologicznych badań ostatnich lat, musiałby powiększyć je przynajmniej o połowę.

Wśród muzykologów znany jest smutny fakt, że w szerokich kołach naszej inteligencji panuje wciąż jeszcze mgliste pojęcie o „muzykologji". W Niemczech gdzie istnieją liczne

katedry muzykologiczne na uniwersytetach i politechnikach (obecnie na 23 uniwersytetach i 8 politechnikach) — z tem się nie spotykamy; przeciwnie, każdy przeciętny niemiecki inteligent wie, że jak historja literatury, malarstwa, tak i muzyki musi mieć na uniwersytecie swą katedrę, względnie swe katedry. I nietylko tam, ale wszędzie jest to rzecz zrozumiała. U nas, niestety, mimo najofiarniejszej, najbardziej bezinteresownej, fundamentalnej, pionierskiej pracy kilku powołanych, muzykologja nie osiągnęła dotychczas tego znaczenia, które musi jej przypaść w życiu naukowem. Koła miłośników muzyki nie wiedzą co począć z muzykologją, a członkowie kół uniwersyteckich sądzą, że w ciągu kilku lat, przy pewnej pilności, można całą dziedzinę „muzykologji“ z łatwością opanować, a dalsze badania byłyby już bezprzedmiotowe! Społeczeństwo przyjmuje z niedowierzaniem wiadomości, że literatura muzykologiczna rozporządza już przeszło 100,000 wydanych książek, kilku tysiącami muzycznych czasopism, że muzykologiczna dziedzina badań jest tak ogromna, iż tylko kilku, o wielkim pokroju badaczy nie potrzebuje wiązać się specjalnemi tematami, że nawet działy, jak np. chorał gregorjański, wczesna wielogłosowość, muzyka barokowa, estetyka muzyki, psychologja muzyki, porównawcza muzykologja (która obecnie ma już także swoje działy), filozofja muzyki, psychologja dźwięków i t. p. — stawiają fachowych badaczy przed zadaniami, których ani jednostka, ani zbiorowość nie może rozwiązać. Zatrudnią, one całe pokolenia ludzkości, te zaś, przy dalszem wgłębianiu się, będą napotykać nowe, coraz dalej wiodące zagadnienia.

Wewnętrzny należyty rozkwit i odpowiedni rozwój muzykologji uzależnia się częściowo od oddźwięku, jaki ona znajduje w szerokich kołach muzycznych. Tylko wtedy, gdy muzykologja i muzyczne wykonanie wchodzą obustronnie w ożywiony stosunek wymienny (przyczem bezwarunkowo pierwszeństwo należy się życiu muzycznemu), wówczas dopiero muzykologja wypełni swe istotne, właściwe zadanie i wykaże swoje przeznaczenie.

Jeśli w życiu jest inaczej, odpowiedzialność za to ponoszą w pierwszym rzędzie — co należy podkreślić — muzycy. Albowiem podczas gdy muzykolodzy zdawna już podają rękę muzykom, zdawna usiłują zapoznać ich z istotą muzykologji i zachęcić do użytkowania prac muzykologicznych, gdy starają się w faktycznie łatwo zrozumiałych, dostępnych pismach i rozprawach swoje wiadomości spopularyzować — brak uświadomienia ze strony „praktyków“ utrudnia porozumienie. Praktycy bowiem sądzili i sądzą

błędnie, że muzykolog jest to tylko ktoś piszący o muzyce tak czy inaczej, fachowo lub niefachowo, zajmujący się „starą, martwą” muzyką, wogóle zaabsorbowany pracą, która nikomu nie przynosi pomocy ani korzyści.

To też z całą stanowczością i naciskiem należy ustalić, że muzykologja musi usłużnie wzbogacać życie muzyczne, udoskonalać je w ramach możliwości; ułatwiać zadanie twórczości muzycznej; spieszyć z pomocą wykonawcy muzycznemu; melomanowi dać możliwie najgłębsze przeżycia; nauczycielowi muzyki dostarczyć dobrze przemyślaną wypróbowaną podstawę do praktycznego i teoretycznego wykształcenia w muzyce; krytyka muzycznego doprowadzać do uzasadnionego i wolnego od uprzedzeń sądu—krótko mówiąc w każdej, w jakimkolwiek związku z muzyką stojącej okoliczności musi działać pobudzająco, użytecznie, twórczo, a temsamem brać czynny udział w kulturalnem rozwoju ludzkości [1]).

Ażeby ostatecznie i przekonywująco udowodnić, że przeznaczeniem muzykologji nie jest *l'art pour l'art*, aby przedstawić potrzebę zużytkowania muzykologicznych badań aż do ostatecznej osiągalnej możliwości, coby przyczyniło się do muzyczno-kulturalnego rozwoju, należałoby, jak to na wstępie zaznaczyliśmy, poświęcić temu znacznie więcej miejsca i czasu. Niechaj zatem tych kilka skąpych wyjaśnień oświetli nasze zapatrywania, chociażby tylko w zarysie.

Jaką rolę odgrywa muzykologja w pracy twórczej kompozytora? Czy wogóle można mówić o zapładniającem jej działaniu? — Najlepszą odpowiedź na to daje twórczość znacznej części dzisiejszych kompozytorów. W rozmaitym kierunku działają tu badania muzykologiczne, zachęcając, pouczając, wyjaśniając — może najtrwalszy wpływ wywiera muzyczny folklor. Np. przed przeszło stu laty zainteresowanie niemieckiego muzycznego romantyzmu ludową pieśnią i pierwowzorami ludowej muzyki, któreby dało jej nowe, ożywcze soki — przebrzmiało bez oddźwięku. Mało kto bowiem znał ową ludową muzykę. Podawano tandetę jako „sztukę ludową“, to też każdy prawdziwy muzyk czuł odrazę

---

[1]) Należy tu dodać, że istnieją gałęzie muzykologji, które w codziennej praktyce muzycznej nie mają zastosowania np. badanie dziejów polskiej kultury muzycznej w najstarszych okresach i t. p. — wchodzi to bowiem w zakres pracy archiwalnej. Studja tego rodzaju muszą być jednak dokonane ze względów narodowych i państwowych. Mimo, że odkopują one przeszłość polskiej kultury muzycznej—dają „praktykom“ asumpt do natrząsania się ze „szperaczy“.

do podobnej „ludowości“. Od owych czasów sytuacja znacznie się poprawiła. Chociaż muzyczny folkor zaczyna dopiero się rozwijać, dziś może on już udzielić dostatecznych wiadomości o muzyce poszczególnych narodów. Kompozytor, który czuje wstręt do międzynarodowej, wielkomiejskiej, szablonowej „sztuki“, który raczej pragnie zachować mocną i zdecydowaną podstawę narodową, który chce więc tworzyć zachowując ciągłość swego odziedziczonego narodowego uzdolnienia — znajdzie w muzycznym folklorze źródło wiadomości o muzycznych właściwościach, zdolnościach i charakterystyce swego, a także i innych ludów. W obecnej dobie wielu kompozytorów pragnie poznać dzieła muzyczne przeszłych epok, aby w nich znaleźć podniety technicznej, formalnej i treściowo estetycznej natury. Pragnienie to dziś już można zaspokoić prawie wyczerpująco. Z jednej strony nowe wydania, naukowo opracowane — specjalnie liczne zagranicą — dostarczają autentyczne, oryginalne i wierne teksty, równocześnie zaś niezliczone większe i mniejsze specjalne poszukiwania i zestawienia pouczają o istocie dawnych stylów muzyki, o wartości poszczególnych kompozytorów i ich dziełach, sposobie należytego rozumienia ich i odczucia. Musimy jednak zauważyć, że stosunek kompozytorów do dawnej muzyki polskiej i ogólnej jest różny i jeszcze bardzo daleki od przyznania tej pierwszej należnego jej stanowiska. Mimo największych wysiłków muzykologów, wielu kompozytorów odnosi się jeszcze do tej kwestji z uprzedzeniem i z niechęcią o tem mówi.

Kompozytor, pragnący stworzyć oryginalne i nowe dzieło, znaleźć nowe drogi, zdobyć nowe perspektywy, nie powinien opierać się wyłącznie na swem uczuciu i instynkcie, które mogłyby błędnie nim pokierować; z historji rozwoju muzyki dowie się, jakie ma możliwości urzeczywistnienia swoich planów. Zamiast więc błądzić w chybionych, zasadniczo nierealnych kombinacjach, zamiast marnować bezużytecznie swe siły, może dziś otrzymać wyjaśnienie w jakim stadjum rozwoju znajduje się muzyka, czy i w jakim kierunku możliwa jest organiczna nowa orjentacja, czy już nie podejmowano dotychczas podobnych prób i z jakim rezultatem, jakich ewentualnie należy używać środków, w jakim muzyczno-duchowym nastroju znajdują się jemu współcześni i w jakim stopniu potrafią przypuszczalnie przyjąć jego usiłowania.

Gdy zatem kompozytor znajdzie w muzykologji stałą pomoc i poradę, nie wolno również i dzisiejszemu muzykowi wyrzec się badań muzykologicznych. Ułatwią mu one dobór repertuaru, który

rozszerza się coraz bardziej w kierunku historycznym, dopomogą sprostać stawianym wymaganiom odnośnie do wykonania. Ze względu na techniczne wykonanie, jak i na pojmowanie dzieł muzycznych dawnych epok, musi muzyk posługiwać się wiadomościami z zakresu historji muzyki. Tylko tą drogą dowiaduje się jaka jest oryginalna obsada, jakie tempo, jakie zastosować frazowanie [1]), w jakich warunkach technicznych i duchowych powstały dzieła muzyczne — które to wiadomości umożliwiają mu ujęcie utworów, zbliżone do historycznej prawdy. Historja muzyki uczy, jaki duchowy nastrój panował w poszczególnych epokach, jakie więc zasadnicze stanowisko wobec nich należy przybrać. Tym sposobem poznaje muzyk, jak powstały poszczególne style, rodzaje, formy, do jakiego stadjum rozwoju należy dane dzieło muzyczne, jak można się doń najlepiej zbliżyć. Prócz tego biografja muzyczna daje muzykowi dokładne wyjaśnienia o osobowości kompozytora, jego planach, pragnieniach, właściwościach, o tych wszystkich okolicznościach, które istotnie przyczyniają się do należytego ujęcia dzieł muzycznych. Przypomnę tu tylko przykładowo ogólnie znany fakt, że Beethoven w swoich utworach na fortepian czasem nie dawał, wbrew oczekiwaniu, narastającej, monumentalnej linji w rozbudowie dzieła, lecz załamywał ją. Fakt ten na pierwszy rzut oka dziwne mógłby wywierać wrażenie i doprowadzić do fałszywego sądu o genjalności Beethovena. Znajduje on jednak — jak nam podaje historja muzyki — wytłomaczenie czysto muzyczne, mianowicie: Beethoven w początkach twórczości musiał liczyć się z małą rozpiętością skali współczesnego mu fortepianu. Podobnych wypadków jest bardzo wiele. Gdy więc jeden muzykolog ze skrzętną, mrówczą pilnością zbiera wszystkie możliwe notatki ze starych dokumentów, aktów, rachunków, odnośnie do wykonania muzycznego w dawnych czasach, opracowuje je i usiłuje z nich przedstawić obraz dawnej muzyki — drugi w mozolnej, drobiazgowej pracy przeprowadza krytyczne badania stylu i wykazuje, czy pewne utwory przypisywane danemu kompozytorowi są autentyczne, czy nieautentyczne, — trzeci bada łacińskie traktaty o muzyce, stara się wyśledzić wszystkie zachowane źródła, odzyskać filologicznie dokładny prawdopodobny pierwotny tekst, ustala z nich różne reguły menzuralnej notacji,

[1]) W związku z tem należy wymienić „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej“, które wzorowo rozwiązało zagadnienie, jaką formę mają przybrać wydawnictwa takie pod względem naukowym i praktycznym.

ułatwiając w ten sposób odcyfrowanie zachowanych dzieł. Gdy np. opactwo Benedyktynów w Solesmes, z ogromnym sztabem pierwszorzędnych sił dziesiątki lat bada dziedzinę śpiewu gregorjańskiego, a w r. 1904 obdarowuje świat *Editio Vaticana*, dziełem kultury najwyższego stopnia — wówczas cel takich studjów staje się praktycznym: udostępnia skarby muzyczne przeszłości w wiernej historycznej formie i ustawia je w należytym blasku.

Temsamem jednak rozszerza się znaczenie muzykologji w swej istocie i rozprzestrzenia na szerokie koła miłośników muzyki, jej wielbicieli i na uczestników ogólnego życia kulturalnego. Dziś w epoce radja, a więc rozpowszechnienia muzycznych kulturalnych wartości (a zarazem i tandety) w możliwie najszerszych kołach, w czasie, gdy utrwala się coraz silniej przekonanie, że jak literatura, tak również i muzyka należy do ogólnego wykształcenia, nietylko należy wiedzieć kim byli: Homer, Dante, Shakespeare, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Watteau, kim Plato, Tomasz z Aquinu, Kopernik, czy Darwin, lecz również nie powinny brzmieć obco nazwiska: Guido z Arezzo, Perotinus Magnus, Guillaume de Machaut, John Dunstable, Josquin Després i innych, — dziś więc muzykologiczne badania wejdą chcąc niechcąc do wykształcenia szerokich mas, czyli innemi słowy, z wszystkich stron podejdą do muzykologji zainteresowani, w oczekiwaniu pomocy, wskazówek, instrukcji, t. j. możności zużytkowania naukowych wiadomości.

Wszędzie z większem, czy mniejszem szczęściem podjęte próby organizacji i wzmocnienia frekwencji na wieczorach operowych, czy koncertowych, znaczenie muzyki w szkole i wychowania muzycznego, wspomniana już powódź muzyczna drogą radja, sprawiają, że wzrosło zapotrzebowanie na odpowiednie wydawnictwa, któreby miały za zadanie wprowadzać, pouczać, udzielać wskazówek i wychowywać. Takie popularne przewodniki, zarysy biografje i t. p. oczywiście wtedy tylko przedstawiają wartość, gdy się opierają na pracach muzykologicznych.

Muzykologicznego kierunku potrzebuje w pierwszym rzędzie nauczyciel muzyki, jego uczeń i krytyk muzyczny. Wielu poważnych pedagogów uznało już, odnośnie do swej pracy, wartość badań muzykologicznych, tak z zakresu historji muzyki, estetyki muzycznej, psychologji muzyki i dźwięków, jak i porównawczej muzykologji. Im bardziej oddala się pedagog od suchej nauki czytania nut i technicznej tylko biegłości, a stara sią wprowadzić ucznia w istotę muzyki, tem silniej odczuwa on konieczność

wyciągnięcia korzyści z w s z e l k i c h działów badań muzykologicznych. I kiedy historja muzyki, estetyka muzyczna i porównawcza muzykologja ułatwią mu zbliżenie do różnych dzieł muzycznych i wskażą jaki materjał w jaki sposób winien podać uczniowi,—równocześnie pouczy go psychologja muzyczna i dźwiękowa o najrozmaitszych rodzajach uzdolnień muzycznych, o ich właściwościach, ograniczeniach i możliwościach rozwoju. Temsamem musi pedagog stosować różną modłę do swych uczni, musi zdobyć jasny sąd o indywidualnem uzdolnieniu, o sposobie i środkach, które, użyte w odpowiedniej formie, mogą doprowadzić do najwyższych rezultatów. W ten sposób uniknie on tak powszechnego błędu, a mianowicie nie zażąda od swego ucznia wypełnienia rzeczy dla niego nieosiągalnych, nie dopuści nigdy do spotykanego u uczni, przy pedagogicznie fałszywem podejściu, zniechęcenia do muzyki, lecz przy użyciu stosownego kierunku obudzi i jeszcze wzmoże zainteresowanie do niej.

Stanowczo za skromnie w stosunku do swego znaczenia a właściwie niedostatecznie oceniane stanowisko zajmują w życiu muzycznem krytycy, a więc ci właśnie, którzy pośredniczą między kompozytorami, wykonawcami i publicznością. Jest rzeczą powszechnie znaną, jak bardzo szerokie masy społeczeństwa uzależniają swój sąd od zdania muzycznych recenzentów, jaki wpływ wywiera na nich przeczytana w gazecie, czy czasopiśmie opinja krytyka. I tu muzykologja ma do spełnienia jedno z najistotniejszych swych zadań. Powinna przy pomocy wszelkich oddanych na jej usługi środków troszczyć się, aby na tak bardzo odpowiedzialne stanowisko dopuszczać tylko siły przez nią wyszkolone. Nie trzeba tu chyba dowodzić, że tylko osobnik muzykologicznie całkowicie wykształcony może wydawać kompetentny sąd i być krytykiem-nauczycielem. Niezależnie od krytyki wykonania, której podstawą jest fachowe znawstwo techniki, idzie tu przedewszystkiem o krytykę utworu. I tu każda prawie gałąź wiedzy muzykologicznej jest użyteczna: biografja, historja rozwoju, estetyka, psychologja, filozofja, historja kultury, psychologja narodów, teorja (odnośnie do harmoniki, rytmiki, metryki i t. p.) — słowem każdy z tych działów badania muzykologicznego daje krytykowi muzycznemu pomoc i wskazówki. Każdy krok w krytyce utworu, wychodząc poza obręb czysto subjektywnego, a tem samem niemiarodajnego zakresu impresji, powinien być oparty na muzykologicznem wykształceniu. I tylko wówczas krytyka muzyczna rozwiąże zadanie, mające w muzycznem życiu zasadnicze znaczenie: wskaże z jednej

strony twórcy i wykonawcy, z drugiej słuchaczowi właściwą drogę, pośpieszy im z pomocą, nawiąże między nimi skuteczne więzy kontaktu.

Po tym — jak to wyraźnie zaznaczyliśmy — ogólnem, całkowicie pobieżnem, szkicowem spojrzeniu na różnorodne użytkowe wartości prac muzykologicznych, pozwalamy sobie dodać kilka krótkich uwag.

Przedewszystkiem moglibyśmy się spotkać z ewentualnym zarzutem, że powyższe wywody dążą do intelektualizacji całego życia muzycznego. Sądząc tak rozumianoby nas fałszywie i temsamem otrzymanoby sens, kolidujący z naszym zamiarem. Jak to już wielokrotnie zaznaczyliśmy, powinno wnikliwe studjum muzyczne odgrywać rolę środka pomocniczego, pobudliwego, ale nigdy nie powinno dominować. Wychodząc z przeświadczenia, że muzyka nie jest sprawą rozumu, ani zagadnieniem matematycznem, lecz ujawnieniem duchowych zdarzeń i przeżyć, oddaje się oczywiście pierwszeństwo wewnętrznej osobowości twórcy. Jak jednak w poezji duchowa głębia wymaga odpowiedniego opanowania słowa, aby móc się ujawnić w stosownej i zrozumiałej formie, tak samo rzecz się ma i w muzyce. Muzykologiczne wykształcenie kompozytora i wykonawcy nie wyrządza uszczerbku ich instynktowej sile przeżyć, wprost przeciwnie — ono ją pogłębia, powiększa i doskonali. Znajomość przeszłości i poznanie w jaki sposób teraźniejszość z niej powstała i dokąd dąży, nie oznacza martwej wiedzy, raczej dopomaga do intensywniejszego wżycia się w obie epoki. Przyłącza się tutaj fakt, że różnorodne umysłowe wykształcenie jednostki, poznanie różnych nastawień, wysłowień, stylów i t. p. ich zrozumienie, wzbogaca wrażeniowo jej własne życie. (Tylko mimochodem stwierdzamy, że pociąga to za sobą problem znaczenia socjalnego. Im wyraźniej bowiem wyrasta „muzykant“ w muzyka, im wyżej muzyk przez udatne fachowe wykształcenie z obrębu rzemieślnika potrafi wejść i zdobywa prawo wejścia w koła wykształcone, tem wyżej wznosi się jego stanowisko w masie narodu, a jego muzyka — co dla każdego jest szczytem pragnień — wejdzie w zakres zdobyczy kulturalnych. Niestety, dotychczas zjawiały się rozmaite „Historje kultury“, nie uwzględniające znaczenia muzyki w rozwoju kultury nawet w najdrobniejszym stopniu).

Ze względu na brak miejsca możemy tu tylko najogólniej odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób mogą być udostępnione ogółowi rezultaty badań muzykologicznych. Obok fachowych czaso-

pism, redagowanych w łatwej, dostępnej formie, które mogłyby kształcić szerokie masy czytelników i powinny się cieszyć wielką popularnością, obok biografij, podręczników i t. p., obok muzykologicznie pomyślnego wykształcenia i muzycznego wychowania — istnieją jeszcze dwie sprawy, które przedewszystkiem należy wziąć pod uwagę. Są to: urządzenie należytych muzycznych bibljotek, nietylko na uniwersytecie, ale i w każdej publicznej i szkolnej książnicy, oraz nieustanne przekonywanie każdego muzyka, że do należytego wywiązania się z artystycznych zadań nie wystarcza talent i uzdolnienie, techniczna sprawność i zamiłowanie do muzyki, lecz bezwarunkowo konieczne jest rozszerzenie duchowego horyzontu przez pogłębioną umysłowo wiedzę o jego sztuce.

Jako końcowe uwagi dodajemy jeszcze krótką wskazówkę, że nie każdy, podający się za muzykologa lub za takiego uważany, jest nim też istotnie, i że nie każda praca, odnosząca się do muzyki, posiada charakter muzykologiczny. Gdy np. francuz dokładnie odróżnia „musicologie“ od „musicographie“, gdy w Niemczech inne znaczenie ma „Musikwissenchaftler“, a inne „Musikschriftsteller, Musikliterat“ — u nas zakorzenił się, niestety, zwyczaj zacierania wszelkich różnic i zaopatrywania wszelkich poczynań w epitheton ornans „muzykologiczne“. Każdy, gdziekolwiek i jakkolwiek piszący o muzyce (wystarczy napisać bodaj jeden „poważny“ artykuł do gazety), zostaje w opinji ogółu mianowany „muzykologiem“. Taki stan jest nie do zniesienia i powinien być jaknajkategoryczniej zwalczany, gdyż w ten sposob wprowadza się w błąd społeczeństwo co do istoty muzykologji. Nie wolno pod jej miano podciągać: biografji czy historji muzycznej, powstałych z zestawienia dziesięciu już wydanych prac, referatów o produkcjach muzycznych w codziennej prasie, lekkomyślnie wydanych sądów o poważnych zagadnieniach naukowych albo fantastycznych teoryj, wysuniętych na tle laickiej nieznajomości rzeczy. Tego muzykologją nazwać nie można, bez względu na to, czy odnośny autor jest samoukiem, czy też posiada naukowe tytuły i odpowiednie stanowisko. Nie uchodzi, aby tylko u nas, w przeciwieństwie do innych kulturalnych krajów, nie odróżniano wyraźnie pisania o nauce od naukowej pracy nad nauką. Każda przeto publikacja pseudomuzykologa musi być absolutnie wyłączona z kategorji prac muzykologicznych.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Przeglądając na jesieni, przed rozpoczęciem roku szkolnego, ogłoszenia prasy stołecznej i prowincjonalnej, dziwimy się wielkiej ilości ogłaszających się u nas szkół muzycznych. Wydaje się, iż z każdym rokiem jest tych szkół coraz więcej. Słupy ogłoszeniowe, parkany, księgarnie nutowe i sklepy muzyczne zawieszone są afiszami różnorodnych co do nazwy szkół muzycznych. Możnaby było myśleć, iż żyjęmy w okresie wielkiego rozkwitu muzyki i jej zapotrzebowania, że szkolnictwo muzyczne rozwija się pod wpływem istniejącego wśród społeczeństwa pędu do specjalizacji muzycznej i umuzykalniania się i że szkolnictwo to jest unormowane, uporządkowane, stanowi dla siebie poważną całość.

Niestety, wiemy dobrze, iż tak nie jest.

Bezrobocie, wywołane rozwojem muzyki mechanicznej i radja, skurczenie się ruchu koncertowego i znaczne zmniejszenie się muzykujących dyletantów — zmusza muzyków zawodowych do szukania dla siebie nowych terenów pracy. Część z nich próbuje ulokować się w szkolnictwie muzycznem. Wystarczy u nas mieć jakiś dyplom, świadectwo lub zaświadczenie muzyczne — by otworzyć szkołę muzyczną, nadać sobie tytuł dyrektora i zaprosiwszy swoich kolegów muzyków do współpracy — obdarzyć ich tytułem profesora. Co drugi muzyk w Warszawie mianuje się profesorem.

W szkolnictwie ogólnokształcącem, a nawet i zawodowem, przy objęciu stanowiska nauczyciela wymaganem jest, poza nieodzowną znajomością przedmiotu swojej specjalności, wykształcenie pedagogiczne, na które się składa: psychologja, dydaktyka i metodyka nauczania. W szkolnictwie muzycznem podobno zupełnie to nie jest potrzebne, jak nie jest również potrzebnem wykształcenie ogólne i inteligencja. Trzeba umieć samemu grać — i to wystarczy.

Rosną u nas na jesieni szkoły muzyczne jak grzyby po deszczu, a żywot niektórych z nich jest bardzo krótki, bo bez subwencji nie mogą dobrnąć nawet do końca roku szkolnego. Każda z tych szkół dobiera sobie możliwie najbardziej ponętny tytuł: mamy więc Konserwatorja, Wyższe szkoły muzyczne, Instytuty, Kolegja, a nawet... Wszechnice muzyczne. To nic, że te Instytuty, Kolegja i Wszechnice nie mają ani odpowiednich lokali, ani instrumentów, ani bibljotek, ani wykształconych pedagogów, — grunt, że są zatwierdzone przez Ministerstwo W. R. i O. P. i że mają prawo do zniżek kolejowych.

Program tych szkół na papierze wygląda b. pięknie i powiedziałbym—nawet imponująco: równy jest conajmniej programowi Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, a w niektórych szkołach nawet przewyższa go, gdyż Konserwatorjum warszawskie nie posiada np. kursu koncertowego, a wiele Instytutów i Konserwatorjów prywatnych kursy takie mają (kurs wyższy, najwyższy, koncertowy). Czy i jak jest ten program realizowany, o tem lepiej nie mówić.

Ze szkolnictwem muzycznem w Polsce naprawdę jest źle. Obok szkół wartościowych i spełniających dobrze swoje zadanie istnieje mnóstwo innych, będących najordynarniejszą pułapką na garnącego się do muzyki ucznia, który może cośkolwiek płacić.

Czyżby nie dało się tego w jakiś sposób uregulować? Czyż żmudne i w wielu punktach wartościowe prace Komisji opinjodawczej do spraw ustroju szkolnictwa muzycznego w Polsce już dziś nie posiadają najmniejszej wartości?

P. Maliszewski, w okresie swego urzędowania w Ministerstwie twierdził, iż życie samo te sprawy ureguluje. Dziwnie—to „życie“ w ostatnich kilku latach nie wykazało w muzyce polskiej najmniejszej planowości i inicjatywy!

Czy nie lepiejby było, aby w Polsce narazie mniej było szkół muzycznych (obecnie mamy ich około 350), lecz by wszystkie one miały wyraźnie wytknięty swój cel i zakres i by odpowiadały wymaganiom instytucyj pedagogiczno-artystycznych.

Szkolnictwo i pedagogika muzyczna w Polsce wymagają gruntownej reformy.

* * *

Znowu sezon koncertowy w Filharmonji warszawskiej stoi pod znakiem zapytania. Znowu wybuchł zatarg między zarządem sp. akc. Filharmonja, a orkiestrą — w konsekwencji orkiestra mu-

siała opuścić gmach Filharmonji i szuka dla swoich koncertów lokalu. Trudno narazie dociec kto tu ma rację.

W czasie podobnych zatargów w latach poprzednich większość muzyków stawała w obronie orkiestry, widząc w niej doskonale zgrany zespół, pierwszy w Polsce, wywierający wpływ na poziom polskiej kultury muzycznej. Pisano o tem szeroko w prasie codziennej i muzycznej. Utarło się tradycyjne mniemanie o wyjątkowych walorach muzycznych naszej orkiestry filharmonicznej i o jej pracy.

Czy istotne tak jest? Czy nie można na działalność artystyczną orkiestry Filharmonji warszawskiej spojrzeć niezainteresowanem okiem i... uchem krytycznem?

Programy koncertów Filharmonji warszawskiej, w ostatnich paru sezonach nie miały żadnej linji przewodniej; czasami odnosiło się wrażenie, iż są one układane przypadkowo, bez planu ogólnego. Wykazał to dobrze w Nr. 2 „Muzyki Polskiej", w sprawozdaniu z ub. sezonu koncertowego p. T. Ochlewski. Polska twórczość muzyczna, za wyjątkiem dzieł Szymanowskiego, wykonaniem których należycie opiekuje się p. Fitelberg, często zbywano bylejakiem wykonaniem, jakby dla odczepnego, bez dostatecznej ilości prób. Wykonawcy polacy, za nielicznemi wyjątkami, nie mieli dostępu do estrady Filharmonji warszawskiej, albo też byli spychani na szary koniec poranków niedzielnych lub czwartkowych, wykonywanych bez żadnych prób.

Stosunek orkiestry do pracy na próbach był zastraszający i gdzieindziej niespotykany: częsty brak kompletu instrumentów, zastępstwa na próbach, niepunktualność, bierność, a często nawet wręcz obrzydliwy protekcyjno-drwiący ton w stosunku do młodego kompozytora, młodego dyrygenta lub wykonawcy. Mogliby coś o pracy orkiestry Filharmonji warszawskiej powiedzieć — zresztą, i mówili — tacy dyrygenci jak Rodziński, Krauss, Mitropoulos i Klemperer. Ideałem dyrygenta dla tej orkiestry byłby taki, któryby dyrygował bez prób.

Że orkiestra Filharmonji warszawskiej bywała niezestrojona, że miała kiepskie drzewo (flety, klarnety i fagoty, a doskonały obój), fałszujące i kiksujące waltornie i w całości brzmiała brudno — o tem u nas jakoś nie mówiono, przyzwyczajono nas do tego, osłuchaliśmy się z tem. Argument, iż orkiestra filharmoniczna jest przepracowana, gdyż grywa i w Radjo i w Filharmonji, nie uwalnia ją od obowiązku dobrego grania i rzetelnego stosunku do muzyki. Albo — albo ...

Wracając do obecnego zatargu — pomiędzy zarządem sp. akc. Filharmonja, a orkiestrą — stwierdzić można: zapewne, zarząd nie jest w porządku, wyrzucając orkiestrę filharmoniczną, jedyną w Warszawie, z gmachu przeznaczonego przez fundatorów i późniejszych ofiarodawców dla muzyki symfonicznej, a przedewszystkiem — polskiej, lecz niemniej — bardziej nie jest w porządku orkiestra filharmoniczna przez swój wysoce niewłaściwy stosunek do pracy, do muzyki i muzyków polskich.

* * *

Ruch koncertowy zmniejszył się w Polsce w ostatnich paru latach bardzo. Instytucyj, organizujących stałe koncerty, mamy w Polsce zaledwie kilka, większa ilość koncertów urządzana jest przez prywatnych przedsiębiorców koncertowych. Jest rzeczą naturalną. iż impresarja starają się z każdego przez nich organizowanego koncertu wyciągnąć dla siebie możliwie największe zyski materjalne, muszą wszak z tego żyć i muszą utrzymywać swoje biura. Hamuje to wprawdzie ruch koncertowy: uniemożliwia wielu początkującym, a niezamożnym muzykom urządzenie własnego koncertu, ze względu na wielkie koszta organizacyjne, lecz nie można wymagać od impresarja mecenasostwa sztuki — jest on przedsiębiorcą koncertowym i nic więcej.

Od szeregu już lat sala Konserwatorjum warszawskiego dzierżawiona jest przez p. H. Markiewicza. Wielu muzykom zdawało się, iż jedyna, po Filharmonji, sala koncertowa stolicy nie powinna być w rękach prywatnego przedsiębiorcy, lecz że winna ona być zarządzana i artystycznie wyzyskiwana przez jakąś organizację muzyczną, nie mającą celów handlowo-materjalnych.

I gdy w maju r. b. ukazało się w Monitorze Polskim ogłoszenie Rektoratu Konserwatorjum warszawskiego o konkursie na wydzierżawienie sali na przyszły sezon koncertowy, zarząd Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej stanął do konkursu, oferując nieco większą sumę dzierżawną od podanej w warunkach konkursu oraz przedstawiając ogólny plan wykorzystania sali. Zarząd Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej, zgodnie ze statutem T-wa, zamierzał szeroko rozwinąć akcję koncertową w Warszawie: organizować recitale muzyków polskich, koncerty zbiorowe, oraz koncerty i audycje o charakterze popularnym dla szerokich warstw społecznych, młodzieży i dzieci.

Na wniosek p. W. Maliszewskiego, ówczesnego referenta mu-

zycznego, Ministerstwo W. R. i O. P. salę Konserwatorjum ponownie wydzierżawiło p. H. Markiewiczowi.

W uwadze do ogłoszenia o konkursie istniało zastrzeżenie, iż decydującym momentem przy rozstrzyganiu konkursu będzie nie suma zaoferowana, lecz gwarancja dobrego — pod względem muzycznym — wykorzystania sali.

Ponieważ suma dzierżawna, zaoferowana przez Zarząd T-stwa Wyd. Muzyki Polskiej była nieco większa od sumy p. H. Markiewicza, trzeba przypuszczać, iż p. W. Maliszewski uważał, iż p. H. Markiewicz, przedsiębiorca koncertowy, daje większe i solidniejsze gwarancje artystyczno-muzyczne od profesorów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, którzy jako członkowie Zarządu T-wa Wydawniczego Muzyki Polskiej podpisali ofertę na dzierżawę sali.

P. Witold Maliszewski wnioskiem swoim zasłużył się bardzo młodym muzykom i muzyce polskiej.

Warto o tem pamiętać.

* * *

Niedawno czytaliśmy w prasie o zorganizowanem w sierpniu r. b. „Święcie Warszawy“. Podobno fatalnie na tem święcie wyszli ci, co uwierzywszy szumnym, mocno reklamowanym zapowiedziom organizatorów tej imprezy — wykupili bilety (karnety) i do Warszawy na „Święto“ przyjechali, a było takich ponoć około 6.000 osób, jak również i ci, co jako muzycy-wykonawcy zostali zaproszeni do wzięcia udziału w koncertach „Święta“, do nich rzetelnie się przygotowywali i porządnie napracowali.

Zamiast „Święta“ — skandal!

Część zapowiedzianych imprez, ku wielkiemu oburzeniu posiadaczy karnetów wcale się nie odbyła, a niektóre koncerty odbyły się ku wielkiemu oburzeniu wykonawców wobec kilku na sali słuchaczy. Sytuacja była tego rodzaju, iż posiadacze karnetów szukali wykonawców, a wykonawcy czekali na słuchaczy — jak w zabawie w ciuciu-babkę.

Główny organizator imprez muzycznych „Święta Warszawy“— p. Mateusz Gliński i jego dzielni pomocnicy pp.: Henryk Markiewicz i Jakób Surowicz mogą być dumni z dokonanego dzieła!

Ktoś musiał jednak za to zapłacić, ktoś musiał na tem stracić, a ktoś — zarobić.

Zapłacili za to posiadacze karnetów, którzy przybyli do Warszawy w poszukiwaniu wrażeń artystycznych. Stracili na tem muzycy polscy i muzyka w Polsce, bo tak organizowane imprezy ujemnie wpływają na propagandę poważnej muzyki wśród szerokich warstw społecznych — kompromitują muzykę.

Czy kto na tem zarobił — nikt nie wie.

DR. ZOFJA LISSA

BADANIE MUZYKALNOŚCI A WYCHOWANIE MUZYCZNE

Dla wszelkiej pedagogji muzycznej, w jakimkolwiek z jej działów szczegółowych, niezbędne jest zbadanie i określenie istoty zdolności muzycznych, czyli muzykalności. Jeśli wychowanie muzyczne ma nietylko polegać na uczeniu gry instrumentalnej, na narzuceniu uczniom pewnych umiejętności technicznych lub wiadomości teoretycznych, ale jeśli ma ułatwić, utorować im drogę do głębszego wniknięcia w samą muzykę, powinno przedewszystkiem starać się rozwijać wewnętrzne dane uczniów, ich dyspozycje do istotnego ujęcia i zrozumienia tej sztuki.

Celowe i świadome rozwijanie muzykalności uczniów jest jednak możliwe tylko wtedy, jeśli opiera się na znajomości istoty tego uzdolnienia, jego dyspozycyj szczegółowych, jego ogólnej struktury, która — jak nawet sama praktyka wykazuje — może być dość rozmaita. Jeśli dotychczasowe metody wychowawcze, nie uwzględniające zbytnio tego momentu mimo to wpływały na rozwój uzdolnień muzycznych uczniów, to działo się przedewszystkiem dlatego, że wszelkie zajmowanie się muzyką — o ile tylko trafia na grunt podatny — rozwija odnośne dyspozycje, że psychika ucznia sama wychowuje te momenty, które mogą jej być potrzebne do dalszego rozwoju na tym wycinku. O ile płodniejszą, szybszą i głębszą byłaby jednak praca wychowawców muzycznych, gdyby opierała się na świadomem ujęciu tego, czego rozwój i kształcenie jest ich ostatecznym celem. Kto wie, czy fakt, iż dotąd nie posiadamy żadnej ogólnej, systematycznie rozbudowanej pedagogiki muzycznej, nie ma swych źródeł właśnie w tem, że wychowanie muzyczne zbyt mało opiera się na zdobyczach psychologji. Podczas gdy wszelkie inne dziedziny wychowawcze z oczywistością

przyjmują dane psychologji za swą podstawę, muzycy bronią się przed tem z uporem, godnym lepszej sprawy.

Już przed paru laty wskazywałam na potrzebę dostosowania wychowania muzycznego do *rozwoju* zmysłu muzycznego u dzieci, do tych wytycznych, które stwarzają tu badania psychologiczne [1]). Obecnie wracam do tego samego postulatu — oparcia pedagogji muzycznej na zdobyczach psychologji — ale z innej, nowej strony.

Jeśli celem nauki muzyki jest dziś — jak to jednogłośnie formułują najwybitniejsi pedagogowie — w pierwszym rzędzie rozwijanie muzykalności uczniów, to na serjo rzecz biorącemu narzuca się przedewszystkiem pytanie, jak można rozwijać coś, czego istoty i struktury w gruncie rzeczy się nie zna? W praktyce stwierdzone właściwości t. zw. muzykalności i na ich podstawie wykształcone metody wychowawcze niewątpliwie są słuszne, ale napewno nie wyczerpują zagadnienia do końca. Oparcie ich na badaniach nauk ścisłych, na zdobyczach psychologji da im dopiero stałą podbudowę, skoryguje może pewne tendencje, stworzy nowe wytyczne, ułatwiając z jednej strony pracę wychowawcom, czyniąc ją z drugiej bardziej produktywną.

Muzykalność, czyli t. zw. zdolności muzyczne nie są czemś prostem, fundamentalnem, nie są elementarną dyspozycją psychofizycznego organizmu jak n. p. pamięć, czy szybkość reakcji. Muzykalność jest całością wyższego rzędu, dyspozycją bardzo złożoną, w zasadzie właściwą każdemu człowiekowi, choć w różnym stopniu. Wyraża się w dwóch względnie trzech momentach: w możności ujmowania struktur dźwiękowych, jako całości sensownych, w możności ich reprodukowania, lub — co rzadziej — w możności tworzenia nowych całości muzycznych. Zdolności muzyczne są kompleksem najrozmaitszych dyspozycyj szczegółowych, jak: zdolności do ujmowania struktur rytmicznych, melodycznych i harmonicznych, możności zróżnicowania wysokości, barwy i siły dźwięków, zdolności do zapamiętywania i rozpoznawania słyszanych całości muzycznych, możności ich estetycznego przeżywania, wnikania w ich zawartość wyrazową i t. d. W każdej jednostce struktura uzdolnienia muzycznego jest inna. Przeważa jedna z wyliczonych dyspozycyj szczegółowych, co tworzy podstawę odmiennego *typu* muzykalności. Nawet odrębność stylu twórczego rozma-

---

[1]) zob. Kwartalnik Muzyczny, nr. XIV—XV oraz Przegląd Społeczny, nr. l. 1932 „Z zagadnień współczesnej pedagogji muzycznej"; oraz Muzyka w szkole, nr. 7. 1932 „Psychologja współczesna a wychowanie muzyczne".

itych kompozytorów, daje się w ostateczności sprowadzić do rozmaitej struktury ich uzdolnienia muzycznego, do silniej lub słabiej rozwiniętego poczucia rytmicznego, melodycznego lub harmonicznego.

Znajomość istoty i typu muzykalności ucznia jest każdemu nauczycielowi niezbędna, jeśli cała jego praca wychowawcza ma być czemś więcej, jak tylko szablonowem przelewaniem swych umiejętności na ucznia. Postulat indywidualizacji nauczania, tak ważny przy nauce gry instrumentalnej, tylko wtedy może być spełniony, jeśli wychowawca naprawdę, od środka zna materjał, który dostaje w ręce. Zwłaszcza w początkach nauczania, sprawa ta ma ogromną doniosłość. Tymczasem na poznawaniu struktury ucznia, typu i stopnia jego zdolności muzycznych mija zwykle parę pierwszych lat nauki, tych lat, w których najwięcej można zrobić dla rozwoju muzykalności ucznia, w których najłatwiej rozbudzić lub spaczyć jego zdolności i zainteresowania. Dokładna znajomość natury jego muzykalności, jego mocnych i słabych stron w tej dziedzinie, stopnia jego uzdolnienia, jeszcze *przed* rozpoczęciem pracy wychowawczej może dać nauczycielowi nieocenione wskazówki, może mu w silnym stopniu ułatwić pracę, a przedewszystkiem uczynić ją bardziej skuteczną. U dziecka, u którego badanie eksperymentalne stwierdzi słabe poczucie rytmiczne, naukę gry instumentalnej trzeba będzie poprzedzić kursem gimnastyki rytmicznej; ucznia który wykaże niewielką czułość słuchu (t. j. zdolności odróżniania wysokości od siebie) napewno nie skieruje się do nauki gry na jakimś instrumencie smyczkowym; od osoby, obdarzonej słabą pamięcią muzyczną nie będzie się wymagało gry pamięciowej, i t. p.

Pedagogom, stojącym zdala od poczynań psychologji eksperymentalnej i psychotechniki, może się wydawać absurdem i niemożliwością badanie uzdolnień muzycznych przed jakąkolwiek aktualizacją tychże, przed aktywnem zaczepieniem się ucznia o muzykę. Podobnie jednak jak psychotechnika może zbadać i określić zdatność jednostki do każdego zawodu, zanim jeszcze dana osoba zawód ten wykonuje, tak też i stopień oraz rodzaj uzdolnienia muzycznego daje się z dalekoidącą dokładnością określić przy pomocy szeregu eksperymentów, czyli t. zw. testów (prób) muzykalności. Dla każdej z dyspozycyj szczegółowych, które w sumie składają się na muzykalność, można ułożyć badania próbne, zadania, których rezultaty stanowią kryterjum danego uzdolnienia. W ten sposób możemy zbadać poczucie rytmu, zmysł melodyczny,

czy harmoniczny jednostki, jej czułość słuchu, pamięć muzyczną, jej zdolności do reprodukcji czy nawet zdolności twórcze, jej zdolności do wczuwania się w muzykę i t. p. Badania te nie zakładają żadnych umiejętności ani wiedzy, mogą być przeprowadzone na dzieciach i dorosłych, przyczem oczywiście forma i charakter eksperymentu są różne, zależnie od tego, czy bada się dziecko, czy dorosłego, osobę grającą już, czy zupełnie jeszcze nieuprzedzoną.

W roku bieżącym powstaje we Lwowie pierwsza w Polsce poradnia dla uzdolnień muzycznych. Korzyści, płynące z tego rodzaju instytucji są oczywiste. Szczegółowe zbadanie ucznia odpowiednimi testami pozwala przedewszystkiem stwierdzić *stopień* jego muzykalności (wyniki badań dają się bowiem ściśle cyfrowo wyrazić), a w konsekwencji daje odpowiedź na pytanie, czy warto go wogóle kształcić muzycznie. Po wtóre określa dokładną *strukturę* jego muzykalności, stwierdza dominowanie pewnych elementów, słabszy rozwój innych, dając tem samem wychowawcy z góry wytyczne dalszego prowadzenia ucznia i wskazówki ważne dla sposobu jego nauczania. W przybliżeniu pozwala też określić rodzaj instrumentu, do którego uczeń się nadaje. Nakoniec, wyznaczając stopień muzykalności, pozwala wnosić czy dana jednostka nadaje się do zawodowego wykorzystania i pogłębienia swej wiedzy w tej dziedzinie, czy też nie.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że poradnictwo psychologiczne w sprawie uzdolnień muzycznych pozostaje w sprzeczności z interesami szkolnictwa i pedagogów, że odsunie od nauki muzyki cały szereg mniej zdolnych jednostek. Obawy te są niesłuszne. Z tych uczniów, którzy się już zaczynają kształcić muzycznie, których rodzice w dzisiejszych czasach posyłają do szkół muzycznych lub dają uczyć prywatnie, większość, to dzieci, których zdolności muzyczne zdradziły się już nawet przed laickiemi obserwacjami otoczenia. Zbadanie tych dzieci daje tylko nauczycielowi garść wskazówek, do których doszedłby i on sam, ale po dłuższej obserwacji, po próbach, których ofiarą byłby w pierwszym rzędzie sam uczeń. Szczególnie ważne i korzystne byłyby te wskazówki dla pracy z dziećmi przeciętnie lub mniej uzdolnionemi, albowiem próbne kroki nauczyciela mogą się tu o wiele silniej negatywnie odbić na uczniach, orjentacja zaś w typie ich muzykalności jest znacznie trudniejsza. Nakoniec te dzieci, któreby na skutek ujemnych wyników testów zostały usunięte od nauki gry, odpadłyby i tak po krótszym lub dłuższym czasie, przyczem wspólna praca

pozostawiłaby tylko gorzki posmak u ucznia i u nauczyciela, odsunąwszy tego pierwszego raz na zawsze od muzyki, oraz wzbudziwszy w nim tylko poczucie swej małowartościowości na tem polu. Na pocieszenie można jednak stwierdzić, że absolutnie niemuzykalne jednostki są tylko wyjątkami. Müller-Freienfels twierdzi, że niema ludzi całkowicie niemuzykalnych. W każdym z nas drzemie — oczywiście w różnym stopniu — możność ujęcia, zrozumienia i choćby najprymitywniejszego reprodukowania jakichś całości muzycznych. Muzykalność każdego daje się, w ramach swego typu i w pewnych granicach ilościowych rozwijać. Rozwój ten należy głównie od racjonalnego kształcenia tych zdolności. To zaś przedewszystkiem od tego, czy i o ile pedagog ma wgląd w istotę uzdolnienia danego ucznia.

Poradnictwo zdolności muzycznych ma właśnie wychowawcom ułatwić to zadanie. Testy psychologiczne wyznaczają im z góry sylwetę psychiczną ucznia, na tym wycinku jego dyspozycji; tem samem dają odpowiedź na szereg pytań, wskazują na drogę, jaką powinien wychowawca obrać wobec danego ucznia, przygotowując go z góry na to, ile wolno mu od ucznia wymagać.

Ze społecznego punktu widzenia ma poradnictwo muzyczne dwojakie cele. Pierwszy — to selekcja uczących się, wyeliminowanie tych, dla których nauka muzyki, byłaby tylko daremnem traceniem energji; drugi, ważniejszy etap — to poradnictwo zawodowe, ważne dla tych wszystkich, którzy w jakiejkolwiekbądź formie pragnęliby zawodowo traktować swą pracę. Na Zachodzie większe szkoły muzyczne, zwłaszcza szkoły, kształcące przyszłych członków orkiestr, oddawna opierają się na tego rodzaju poradnictwie. Wyłącznie na podstawie wyników testów skierowują ucznia do tego lub innego instrumentu, doradzają mu lub odradzają obranie zawodu muzyka. Prawie każdy instytut psychotechniczny ma swój dział muzyczny wśród ogólnego poradnictwa zawodowego (Berlin, Lipsk, Moskwa). I u nas tego rodzaju poradnia przyda się niewątpliwie, o ile tylko wychowawcy muzyczni zechcą zrozumieć, jak wielkie dla nich płyną stąd korzyści. Zarówno w nauczaniu indywidualnem (tu przedewszystkiem), jak i gromadnem (w szkole ogólnokształcącej) znajomość stopnia i typu zdolności ucznia ułatwia pracę wychowawcy; czyni proporcjonalnym stosunek między wymaganiem nauczyciela, a możliwościami dziecka, skutkiem czego odpada napięcie i tak częsty, nieprzychylny stosunek między nauczycielem, który żąda zbyt wiele a uczniem, który nie może temu sprostać.

W gruncie rzeczy, badaniu psychotechnicznemu powinni podlegać w pierwszym rzędzie sami wychowawcy oraz kandydaci na nauczycieli muzyki. Zmysł muzyczny znaczy w pracy pedagogicznej — zwłaszcza przy nauczaniu dzieci — znacznie więcej, aniżeli z wysiłkiem wypracowane pewne umiejętności i wiadomości. Posunęłabym się nawet tak daleko, by twierdzić, że otrzymanie dyplomu pedagogicznego, czy posady nauczyciela śpiewu w szkole należy uzależnić w równej mierze od wyników testów muzykalności, jak i od egzaminów z harmonji, historji muzyki i t. p. Wtedy może uniknęłoby nasze szkolnictwo tej masy miernot, których praca pedagogiczna nie jest niczem więcej, jak przelewaniem z pustego w próżne. Czy może dobrze uczyć muzyki ktoś, kto potrafi wyliczyć wszystkie rodzaje taktów, czy akordów septymowych, ale nie odróżni ich słuchem od siebie?

Drogi praktyki artystycznej i ścisłej wiedzy idą na terenie muzyki zupełnie niezależnie od siebie. Praktyce *pedagogicznej* nie wolno jednak przechodzić zupełnie obojętnie obok zdobyczy nauki, w szczególności psychologji muzyki. Ich współdziałanie zdoła dopiero stworzyć pełnowartościowe, ogólnie ważne i owocne nauczanie muzyki.

DR. JERZY FREIHEITER

O UMUZYKALNIAJĄCĄ NAUKĘ HARMONJI

Temat zamkniętej w II zeszycie „Muzyki Polskiej“ ankiety jest, jak zauważa jedna z odpowiedzi, zagadnieniem złożonem Ruch muzyczny w Polsce — to wszak cały splot problemów; każdy dzieli się na dalsze kwestje, rozpadające się znowu na dalsze i dalsze poddziały. Jedną z palących kwestyj, (rzecz dziwna, stosunkowo mało miejsca zajmującą w odpowiedziach ankiety), jest pedagogika muzyczna z swemi poszczególnemi poddziałami, poddziałami — bolączkami. Za paradoksalne wypadki stanu umuzykalnienia, z których chyba najjaskrawszym jest podane w jednej z odpowiedzi ankiety zdarzenie młodego kompozytora, który w swej własnej kompozycji nie słyszy braku jednego głosu przy zdwojeniu innego w septymach — winę ponosi szkoła. Bo temu jaskrawemu przykładowi należy przeciwstawić równie paradoksalne wypadki nauki teorji, w szczególności harmonji, odbywającej się tylko przy tablicy, zupełnie bez posługiwania się instrumentem; szkoła wychowuje muzyków, ba, kompozytorów — niemuzykalnych.

Wywołać to musi bardzo poważne zaniepokojenie stanem naszego muzycznego szkolnictwa narodowego. Czy nie byłoby pocieszającem następstwem ankiety, gdyby teraz, oddzieliwszy pedagogikę od reszty zagadnień naszego życia muzycznego, oddała może Redakcja „Muzyki Polskiej“ głos specjalistom poszczególnych przedmiotów nauki dla rewizji dotychczasowych metod pedagogicznych i podania terapji poszczególnych bolączek szkoły? Najdotkliwszą z nich bolączką, w której tkwi główna przyczyna pozostałych schorzeń w organiźmie naszej szkoły muzycznej, — jest jednak, mojem zdaniem, właśnie *umuzykalnianie.* Nie wiem dlaczego pracę nad umuzykalnianiem prowadzi się w szkole dotąd tylko na najniższym szczeblu nauki, ograniczając tę pracę wyłącznie do

solfeżu i dyktatu muzycznego, prowadzonych równolegle z propedeutyką muzyki; teoretyczne wiadomości, podane uczniowi na kursie wstępnych zasad muzyki, mają swój odpowiednik w żywym dźwięku przy równoległej nauce solfeżu i dyktatu. Natomiast np. akordy, kadencje, poznawane w nauce harmonji, są tak często dla przeciętnego ucznia już tylko martwemi znakami pisma nutowego, ich związek z żywą muzyką w uchu ucznia już nie istnieje. Stąd, i tylko stąd częsta, może nawet głównie u muzykalnych uczniów, niechęć do t. zw. przedmiotów teoretycznych; są one dla większości przykrem malum necessarium, z którego musi się zdać egzamin aby potem czemprędzej wyrzucić z pamięci nabyte wiadomości, jako niezbędny balast. Sposób uczenia przedmiotów teoretycznych jest wyłączną tego przyczyną.

Wynikiem są bynajmniej nie odosobnione wypadki niemuzykalności młodych muzyków, wypadki tak groźne dla naszej przyszłości muzycznej, że stanowią dla pedagogiki surowe „memento“, wezwanie do rewizji jej dotychczasowych metod. Naczelnem hasłem pedagogiki muzycznej musi się stać: *umuzykalnianie na wszystkich szczeblach nauki.*

Niniejszy projekt przeprowadza tę myśl na terenie nauki harmonji. Zanim więc przystąpimy do omówienia samego materjału nauki i wyznaczenia mu czasu w planie szkolnym, zajmijmy się metodą nauczania.

Chcąc znaleźć drogę, którą kroczyć ma metoda uczenia przedmiotu, musimy wpierw jasno określić cel, do którego dążymy. Z przyczyn które jeszcze bliżej omówię, wytknąć należy nauce harmonji następujące cele:

1) zdolność słuchowego rozpoznawania wszelkich zjawisk harmonicznych,
2) pisemne opanowanie 4-głosowej faktury wokalnej, wzgl. 4—5—6-głosowej wokalnej i instrumentalnej,
3) umiejętność harmonizowania każdej melodji wprost na fortepianie,
4) analiza harmoniczna.

Z tych czterech postulatów drugi i trzeci nie są obce dotychczasowej literaturze pedagogicznej, choć w mniejszym, niż podałem, zakresie. Ogólnie przyjęta praktyka pedagogiczna nie wprowadza pod tym względem zasadniczych innowacyj w porównaniu z podręcznikami. Pisemne ćwiczenia ograniczają się do 4-głosowej faktury wokalnej, przy fortepianie wymaga się od ucznia najprostszych, schematycznych połączeń akordowych i modulacji. (Ćwiczeń

przy fortepianie żądają tylko starsi autorowie, n. p. Bussler, Rimski-Korsakow, Noskowski; Riemann proponuje wprowadzenie osobnego kursu gry generał-basowej *po* nauce harmonji, co nietylko ze względów praktycznej natury nie jest, jak to jeszcze uzasadnię, wskazane). O ćwiczeniach, mających na celu rozwinąć zdolność słuchowego rozpoznawania zjawisk harmonicznych, nie wspomina żaden znany mi podręcznik, niewiadomo mi też o wypadkach systematycznego uprawiania takich ćwiczeń przez nauczyciela harmonji [1]). A przecie konieczność nie tylko wprowadzenia tych ćwiczeń do nauki harmonji, lecz więcej: postawienia ich na czele tej nauki,—jest zupełnie oczywista: nonsensem i absurdem byłoby chcieć uczyć dziecko pisania i czytania, zanim nauczyło się rozumieć i mówić, (gdyby to nawet nie było niemożliwością), nikomu też nie wpadłoby dziś na myśl, rozpoczynać naukę żywego obcego języka od pisania i czytania; najpierw słyszymy słowo, poznajemy jego znaczenie, a dopiero potem uczymy się pisowni wyrazów. Tę samą drogę musi obrać nauka harmonji: *żywy dźwięk, a nie obraz nutowy, musi być punktem wyjścia*, podstawą. Na początku każdej lekcji ma uczeń słyszeć akord, połączenia akordów, ucząc się je poznawać i odróżniać, dopiero potem może nastąpić napisanie obrazu nutowego i teoretyczne objaśnienie. Praktyka uczy, że nietylko z zasadniczych względów jest ten porządek konieczny: umysł ucznia nie jest zmęczony na początku lekcji, a ćwiczenia słuchowe wymagają szczególnego skupienia uwagi. Ćwiczenia słuchowe rozwijają równocześnie ucho wewnętrzne, akord staje się duchową własnością ucznia. Tylko równoległość żywego dźwięku z teorją sprawić może, jak się stale o tem przekonywam, że nauka harmonji staje się z przykrego tak często obowiązku — przedmiotem żywego zainteresowania u każdego ucznia. (Uprawianie ćwiczeń słuchowych poza nauką harmonji jest choćby z tego powodu niemożliwe, że przed jej rozpoczęciem nie umie uczeń, oczywista, określić wszystkich zjawisk harmonicznych. Z drugiej strony prowadzenie tych ćwiczeń po ukończeniu har-

[1]) Myśl wprowadzenia ćwiczeń słuchowych do nauki harmonji wysunąłem po raz pierwszy w artykule „O reformie nauczania harmonji" („Lwowskie Wiadomości muzyczne i literackie" z 8.IV.1927), (choć nie wyznaczyłem tym ćwiczeniom jeszcze wówczas miejsca na początku lekcji). Ćwiczenia te tu i ówdzie przyjęto, nigdzie jednak, o ile wiem, nie prowadzono ich jeszcze systematycznie. Doświadczenie kazało mi, przy zachowaniu zasadniczej idei, przestawić teraz następstwo działów w lekcjach. co w niniejszym artykule uzasadniam.

monji byłoby zupełnie chybione: podczas nauki harmonji trudno uczniowi pisać rozsądną muzykę, zanim go nie nauczono wyobrażać ją sobie i słyszeć wewnętrznie. Rozwijane przez ćwiczenia słuchowe ucho wewnętrzne umożliwia działanie fantazji przy pisaniu).

Do ćwiczeń słuchowych lepiej, niż fortepian, nadaje się harmonjum z powodu równej wyrazistości poszczególnych głosów i możliwości dowolnie długiego trwania tonu. Zawsze rozpocznie nauczyciel te ćwiczenia od akordów i połączeń, które były przedmiotem poprzedniej lekcji; po odegraniu całego zwrotu przez nauczyciela (nigdy podczas!) uczeń nazywa akordy, kadencje, określa pozycję i układ akordów. W miarę nabierania wprawy w rozpoznawaniu zjawisk harmonicznych, rozwija się też pamięć słuchowa. Stale określając akordy po odegraniu całego ich następstwa, potrafi uczeń sukcesywnie coraz dłuższe łańcuchy akordów spamiętać, dochodząc od grupy 2-taktowej stopniowo do 1-częściowej formy pieśni; jest to w tych ćwiczeniach największa forma, której nie potrzeba na ogół przekraczać.

Kształcenie *pisemnego opanowania faktury harmonicznej*, nie wymaga bliższych objaśnień. Rozszerzenie zadań nauki o wielogłosową fakturę wokalną i instrumentalną uważam za konieczne tylko dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów (por. niżej szczegółowy plan).

Ćwiczenia przy fortepianie obejmują materjał danej lekcji, ulegając ponadto w ciągu nauki rozszerzeniu: poprzez wprowadzenie ćwiczeń generałbasowych, dochodzą do harmonizowania danych melodyj wprost na fortepianie. Ćwiczenia fortepianowe, uprawiane w tym zakresie równocześnie z nauką harmonji, zdumiewająco wprost kształcą zmysł dla prowadzenia głosów, wpływając ogromnie dodatnio na technikę pisania zadań. Z tego powodu odrzucić się musi żądanie Riemanna, który, słusznie podkreślając znaczenie ćwiczeń generałbasowych [1]), proponuje ich wprowadzenie po ukończeniu harmonji.

Te trzy działy postępują równolegle przez cały czas nauki i muszą być wszystkie trzy przedmiotem każdej lekcji. Dołącza

---

[1]) Riemann, Haudbuch des Generalbasspiels, Hesse, Berlin, str. V: „Uczniowie, którzy bez błędu rozwiązywali zadania pisemne w domu, czy przy tablicy, okazywali się marnymi partaczami, gdy kazałem im siąść do fortepianu". A dalej: „wykonywanie zadań harmonicznych przy fortepianie stawia uczniowi zupełnie nowe wymagania, które w wynikach są tak ważne, że muszę uważać grę generałbasową za główną część wykształcenia w nauce harmonji".

się do nich *analiza harmoniczna* stosownie dobranych ustępów z literatury, prowadzona również równolegle z nauką harmonji, a nie po jej ukończeniu. Jest to bezwzględną koniecznością: nie na bezkrwistych schematach, lecz na żywej, pełnowartościowej muzyce zdobędzie uczeń technikę i swobodę w pisaniu. Wzorem służyć ma żywe dzieło, a nie martwa recepta.

Wyznaczmy teraz naace harmonji materjał, odróżniając dwa typy kursów: jeden dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów, jako przygotowanie do ich dalszego studjum, drugi dla instrumentalistów i śpiewaków, będący przedewszystkiem środkiem dalszego umuzykalniania, rozpoczętego solfeżem i dyktatem. Przy odpowiedniem przygotowaniu, przyniesionem z nauki wstępnych zasad muzyki, da się obszerny materjał wyczerpać w trzech latach na kursie harmonji dla kompozytorów, a zredukowany w dwóch latach na kursie dla instrumentalistów, rzecz jasna, jeśli wyznaczymy dostateczną ilość godzin w tygodniu.

Trzyletni kurs harmonji dla przyszłych kompozytorów i dyrygentów.

Rok I. 4 godziny tygodniowo. Aby móc prowadzić wszystkie omówione 4 działy równolegle na każdej lekcji, przeznaczamy na nie po 2 godziny tak, że nauka odbywa się dwa razy w tygodniu. Materjał I-go roku obejmuje djatonikę z modulacją djatoniczną włącznie. Nie jest to materjał zbyt obszerny, gdy uczeń zdobędzie na kursie propedeutyki biegłość nietylko w interwałach, lecz również w odróżnianiu trójdźwięków i akordów septymowych wraz z przewrotami.

Ćwiczenia słuchowe zamykają początkowe kadencje w 2-taktowe grupy, obejmujące trzy wzgl. cztery akordy, potem przy użyciu przewrotów akordów septymowych, stopni pobocznych tworzy nauczyciel z akordów 4-taktowe grupy, przyczem na jeden takt przypadają nie więcej, niż 2 — 3 akordy. Do 1-częściowej formy pieśni przystępujemy w tych ćwiczeniach po poznaniu djatonicznej modulacji, nie przekraczając ilości 2 — 3 akordów na takt.

Wypracowania pisemne dzielą się na: a) zadania z podanym cantus firmus, b) zadania bez danego głosu. Zadania z danym głosem otrzymują *c. f. nietylko w głosie skrajnym, lecz również dla jednego z środkowych.* Zadanie bez danego głosu, kształcąc poczucie formy, mają dla przyszłych kompozytorów olbrzymie znaczenie pedagogiczne. Formą tych zadań jest jednoczęściowa pieśń, od poznania modulacji—2-częściowa forma pieśni.

Strona zewnętrzna zadań pisemnych przechodzi od początkowych dwu 5-linjowych systemów do nowej partytury chóralnej, w której w dalszym ciągu, po przyzwyczajeniu ucznia do czterech systemów, pisze się alt w kluczu altowym.

Przedmiotem ćwiczeń przy fortepianie są w każdej partji harmonji początkowo tylko schematyczne połączenia akordów, bez uwagi na linję melodyczną, (tworząc jednak przytem, oczywiście, zawsze odcinek logiczny pod względem rytmicznym i formalnym). Po opanowaniu tego wstępnego studjum w każdej partji harmonji przeprowadza potem uczeń w żądanem połączeniu akordów dany przez nauczyciela motyw, tworząc 4 takty, potem 8-takty.

Przedmiotem lekcyj jest ponadto analiza stosownie dobranych ustępów z literatury chóralnej 19 wieku. Rozpocząć ją można już wcześnie, znajdą się wszak nietrudno w pieśniach chóralnych odcinki, w których kompozytor używa n. p. tylko akordów trjady harmonicznej bez przewrotów. Dla analizy na tym stopniu nauki wskazane są tylko dzieła wokalne, (a nie instrumentalne, jak w podręczniku J. Schreyera „Harmonielehre“, Lipsk 1905), bo dają uczniowi wzory, które może odrazu w zadaniach naśladować.

Rok II. 4 godziny tygodniowo. Materjał: chromatyka i enharmonika.

Ćwiczenia słuchowe nie przekraczają 1-częściowej formy pieśni, a nawet — oczywiście, zależnie od zdolności ucznia — operują raczej mniejszemi odcinkami, zwłaszcza przy skomplikowanych alteracjach. Ponadto można w tym dziale lekcji przeprowadzać słuchową analizę małych odcinków dzieł.

Wypracowania pisemne obejmują, jak na I. roku, zadania z danym c. f. i bez niego. Ta druga grupa otrzymuje dwu — i trzyczęściową formę pieśni. W stronie zewnętrznej wprowadza się stopniowo po jednym starym kluczu. Po ich opanowaniu można już na II. roku zastępować głosy wokalne instrumentami, także transponującemi. (Studjum faktury fortepianowej odłożyć jednak należy do nauki kompozycji).

Ćwiczenia przy fortepianie ulegają rozszerzeniu. Prócz schematycznych połączeń akordowych i połączeń, przeprowadzających dany motyw, zastępowanych potem ewentualnie improwizacjami, opartemi na własnym motywie, wprowadza II. rok ćwiczenia generałbasowe według Riemanna „Handbuch des Gene-

ralbasspiels", Hesse, Berlin. Z tego podręcznika obowiązują na II. roku ćwiczenia podające melodje wraz z basem cyfrowanym (w podręczniku części A), sam bas cyfrowany (B) oraz melodje z basem niecyfrowanym (D).

Analizę przeprowadza się także na dziełach instrumentalnych.

Rok III przeznacza na naukę harmonji tylko 2 godziny aby umożliwić uczniowi równoczesną naukę kontrapunktu. Materjałem III. roku są wielodźwięki, nowe konstrukcje akordów, politonalność i atonalność. W ćwiczeniach słuchowych niema zasadniczej zmiany pozatem, że raczej ograniczają się do mniejszych grup po kilka tylko taktów. Zadania pisemne są wyłącznie swobodne, bez cantus firmus, w 2 — i 3-częściowej formie pieśni. Strona zewnętrzna: głosy wokalne i instrumentalne w różnych kombinacjach. Ćwiczenia fortepianowe przeprowadzają w połączeniach akordów, po opanowaniu schematycznego prowadzenia głosów, dany przez nauczyciela wzgl. własny motyw, a z podręcznika Riemanna obejmują melodje (C) i swobodny akompanjament cyfrowanego basu (E). Ponadto harmonizowanie przy fortepianie danych skomplikowanych melodyj. Obok analizy wybranych ustępów, równoległej z każdą partją przedmiotu, obowiązuje analiza całych dzieł zarówno z literatury dawniejszej, jak nowej i najnowszej.

Dwuletni kurs harmonji dla instrumentalistów i śpiewaków.

Celem tego kursu jest, w przeciwieństwie do poprzedniego, wyłącznie umuzykalnianie. To zadanie pozwala ograniczyć przedewszystkiem zakres ćwiczeń, rozwijających technikę kompozytorską, t. j. wypracowań pisemnych, natomiast ćwiczenia słuchowe i fortepianowe, oraz analiza muszą pozostać w zasadzie niezmienione. Jest to korzyść na czasie tak znaczna, że pozwala, mojem zdaniem zredukować tygodniową liczbę godzin do połowy.

Materjał całego kursu jest zasadniczo ten sam, co w pierwszych dwu latach poprzednio omówionego kursu. Zakres ćwiczeń słuchowych pozostaje niezmieniony. Wypracowania pisemne ograniczają się wyłącznie do zadań o danym c. f. i to tylko w jednym z głosów skrajnych. Pod względem zewnętrznym obowiązują tylko 2 systemy pięciolinjowe na całym kursie. Ćwiczenia przy fortepianie mogą mieć zakres uszczuplony o tyle, że przeprowadzanie motywu w połączeniach akordów ograniczy się do wypadków najprostszych. W zupełności z tej części ćwiczeń fortepianowych zrezygnować nie można, choćby z uwagi na przyjęte w praktyce

koncertowej pianistów preludjowanie przed utworami. Niezbędne są też ćwiczenia generałbasowe na II. roku. Analiza musi być uprawiana, podobnie, jak cały materjał, w mniejszym zakresie, z mniejszym naciskiem na kompozytorsko-techniczną stronę. Doniosłe znaczenie analizy w wychowaniu muzycznem każe jednak w miarę możności, wprowadzić na drugim roku analizę choćby tylko kilku całych dzieł.

Projekt powyższy, rzecz jasna szkicuje tylko wytyczne nowej drogi [1]. Zasadniczą tendencją tego planu jest najdalej posunięta „aktywizacja ucha", dążenie do stworzenia równowagi między czysto intelektualnym czynnikiem a — słuchowym. Ośmielam się twierdzić, że spokojnymby być można o naszą przyszłość muzyczną, gdyby na każdym odcinku pracy w polskiej szkole muzycznej zawsze pamiętać hasło: muzyka jest sztuką słuchową, a nie — papierową!

---

[1] Zastrzegam sobie prawo szczegółowego opracowania niniejszego projektu w obszernym podręczniku harmonji.

STANISŁAW CHOJECKI

KONKURSY KOMPOZYTORSKIE IM. KSIĘCIA KONSTANTEGO LUBOMIRSKIEGO

(1902 — 1905 r.)

W epoce przed trzydziestu laty odbywały się w Warszawie konkursy kompozytorskie imienia ks. Konstantego Lubomirskiego, organizowane przez redaktora „Melomana“ potem „Nowości Muzycznych“ — Leona Chojeckiego.

Konkursów tych było trzy. Odbywały się one w pierwszych latach XX wieku, przypadały więc na czasy największego ucisku rusyfikacyjnego — a miały na celu rozwój twórczości muzycznej w dziedzinie literatury fortepianowej o charakterze wyłącznie swojskim.

Pierwszy, ogłoszony latem 1902 roku w miesięczniku nutowym „Meloman“ (№ 7 — 8), rozstrzygnięty był 16 lutego 1903 roku. Konkurs ten był rozpisany na:

a) rapsodję polską (nagroda 100 rb.),
b) suitę na ludowych tematach (nagroda 100 rb.),
c) utwory salonowe (4 nagr. po 50 rb. i 4 po 25 rb.).

Razem 10 nagród na sumę 500 rb.

Warunki konkursu głosiły, że utwory mają być nowe, nigdzie niedrukowane, rozmaitego stopnia trudności, bez przewagi jednak techniki wirtuozowskiej, z dokładnem określeniem dynamiki muzycznej. Pożądane były także utwory łatwe, któreby, obok prostoty w opracowaniu, posiadały artystyczne wykończenie na wzór drobnych utworów Mendelsohna, Reinecke'go, Schumanna Hellera, Schytte'go i in. Wreszcie kładziono nacisk na bogate źródło swojskich melodji, jako wdzięczny materjał do tworzywa muzycznego.

Sędziowie konkursu: profesorowie Konserwatorjum St. Barcewicz, P. Maszyński. A. Michałowski, Z. Noskowski i G. Roguski i od Redakcji I. Pilecki i L. Chojecki na posiedzeniu w dn. 16.II.1903 r. w mieszkaniu księcia Konst. Lubomirskiego wydali orzeczenie następujące: za rapsodję polską i za suitę polską nagród nie przyznawać, nagrodzić zaś: Warjacje Wojciecha Gawrońskiego, Warjacje i 10 utworów Witolda Maliszewskiego i Kanon à la Mazourka Lucjana Marczewskiego. Ponadto wyróżniono Elegję Lucjana Marczewskiego, sześć preludjów Karola Korwin-Szymanowskiego i Pieśni ludowe (opracowane w celach pedagogicznych) Jana Łusakowskiego.

Z ofiarowanej przez księcia K. Lubomirskiego sumy 500 rb. wydano na nagrody rb. 225 — skutkiem tego ofiarodawca postanowił zaokrąglić na nowo sumę do wysokości 500 rb. i zażądał ogłoszenia drugiego konkursu.

Sędziowie, po dłuższych naradach, przyszli do przekonania, iż w literaturze naszej zbyt mało posiadamy utworów średniej trudności, a więc przystępnie napisanych, a posiadających w nastroju charakter swojski *nietaneczny*. Uznano również, iż muzyka *taneczna* swojska *dobra* jest w zupełnem zaniedbaniu. Brak było wielki dobrych mazurów, oberków i krakowiaków do użytku na wieczorach i balach.

Z tego więc powodu, za zgodą ofiarodawcy, ogłoszono *Drugi konkurs muzyczny* imienia księcia Konst. Lubomirskiego dla twórców polskich na utwory fortepianowe na 2 ręce, pod następujęcemi warunkami:

a) Utwory o luźnej formie średnio trudne, lub łatwiejsze, mające w nastroju charakter swojski, bez uciekania się do rytmów tanecznych. W tym dziale przeznacza się 7 nagród.

b) Mazur mający się składać z trzech nnmerów w jednym, aby podczas tańca można je było grać kolejno. Minimalny rozmiar każdego pojedyńczego mazura taktów 48 t. j. dwie części po 16 taktów i Trio 16 taktów [8 + 8).

c) Oberek taksamo złożony z trzech numerów. Rozmiar każdego numeru może być cokolwiek mniejszy (32 takty).

d) Krakowiak również trzy numery każdy minimalnie po 32 takty.

W dziale tańców ludowych przeznaczono 6 nagród (po 2 na taniec).

Ponieważ pojęcia tyczące się naszych tańców były bardzo często niejasne i nawet, zdarzało się, muzycy poważniejsi nie zastanawiali się do tej pory na czem polega różnica między kujawiakiem, mazurem z jednej a oberkiem z drugiej strony — by ułatwić zadanie konkursowe redakcja „Nowości Muzycznych“ na łamach swego pisma umieściła w tym czasie („Nowości Muzyczne“ Rok 1903 № 3 Marzec) zwięzłe studjum Zygmunta Noskowskiego pod tytułem „Mazur, Oberek i Krakowiak“ (rytmika i charakter trzech tańców ludowych), — w którym znakomity kompozytor przedstawia szereg swych spostrzeżeń w tej kwestji.

Rozstrzygnięcie 2-iego konkursu muzycznego imienia ks. Konst. Lubomirskiego odbyło się dn. 8 kwietnia 1904 roku w Instytucie Muzycznym. Sędziowie konkursu: Stanisław Barcewicz, Piotr Maszyński, Aleksander Michałowski, Zygmunt Noskowski, Ignacy Pilecki, Gustaw Roguski i Leon Chojecki — przyznali nagrody:

Leokadji z Muszyńskich Wojciechowskiej za szereg utworów salonowych,

Ludomirowi Różyckiemn za Serenadę i Nokturn,

Eugenjuszowi de Westh (Polak z Litwy) za Warjacje,

Witoldowi Maliszewskiemu za Allegretto, Franciszkowi Janickiemu za Drobnostkę i

M. Józefowiczowi za utwór p. t. „Z moich szkiców“.

Za tańce ludowe nagrody otrzymali:

Wojciech Osmański, Adam Wroński, Michał Poleski i Edward Pianowski.

Ponadto wyróżniono szereg tańców Józefa Worobeckiego za melodyjne pomysły.

Wreszcie na *Trzecim konkursie muzycznym im. Konst. ks. Lubomirskiego* (o nagrody w łącznej sumie 500 rb.) — wszystkie formy twórczości muzycznej, oparte na melodjach ludowych lub oryginalnych swojskich wchodziły w zakres konkursu więc: Legenda, Ballada, Dumka, Serenada, Nokturn, Kołysanka, Preludja, Parafraza pieśni rodzimej (źródla: Kolberg i Gloger-Noskowski), z uwzglę-

dnieniem rytmów tanecznych: poloneza, mazura, krakowiaka, kujawiaka, oberka i t. p. lecz nie do tańca.

Utwory mogły być dowolnej trudności, lecz niezbyt długie od 2—5 stronic, pożądane były jednak i łatwe. Jako wzory miały służyć odpowiednie dzieła: Chopina, Moniuszki, Noskowskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Żeleńskiego i iunych.

Sędziowie powyższego konkursu, ogłoszonego przez redakcję „Nowości Muzycznych" w kwietniu 1904 r: St. Barcewicz, L. Chojecki, A. Michałowski, P. Maszyński, Z. Noskowski, I. Pilecki, G. Roguski, A. Różycki i M. Zawirski, zgromadziwszy się 18 kwietnia 1905 roku w łokalu Instytutu Muzycznego warszawskiego, postanowili większych nagród (po 120 rb. i po 60 rb.) nie przyznać nikomu, wyróżniono tylko „Balladę" godło „Puszczyk" i Legendę godło „Patrz w siebie"; nagrody mniejsze (po 25 rb.) otrzymali: Jan Michałowski za Dumkę, Henryk Waghalter, art. ork. teatru Wielkiego, za Valse lente i dr. Mieczysław Malcz Anhelli za Mazurek b-moll. Ponadto wyróżniono szereg drobniejszych utworów. Większość prac nagrodzonych i wyróżnionych drukowana była następnie w „Nowościach Muzycznych".

OGNISKA PRACY MUZYCZNEJ

WARSZAWSKIE MIEJSKIE KOŁA ŚPIEWACZE

W dobie okupacji niemieckiej (w r. 1916) została powołana do życia przez Prezydjum ówczesnego Magistratu Warszawy „Delegacja do Spraw Kultury". Instytucja ta, jak to zresztą z nazwy jej wynika, miała za zadanie zaspakajać potrzeby kulturalne szerokich warstw mieszkańców Warszawy, aby w ten sposób wypełnić jeden z obowiązków, nieprzewidzianych wprawdzie przez odpowiednie ustawy, lecz z natury rzeczy ciążących na Zarządzie Miasta. Kilkuletnia jej działalność, która później rozwija się już swobodnie w niepodległej Stolicy, przedstawia się dzisiaj z perspektywy kilkunastu lat w świetle niezmiernie dodatniem. Nie ulega wątpliwości, że motorem prac Delegacji był nie szybko gasnący poryw ani tembardziej oschły biurokratyzm, lecz motorem tym była szlachetna ambicja tworzenia rzeczy o trwałej wartości. Istotnie akcja, podjęta przez Delegację, kładzie mocne podwaliny pod późniejszą działalność, kontynuowaną przez zreorganizowane z biegiem lat urzędy miejskie. Rzeczą jest znamienną, że sprawy propagowania i popularyzowania muzyki zostały w pracach Delegacji uwzględnione bardzo szeroko, a zważyć przytem trzeba, iż w łonie jej zasiadał tylko jeden muzyk (był nim p. Romuald Aust, skrzypek, będący wówczas profesorem Konserwatorjum Warszawskiego). Nie dziwi nas fakt, że grono „delegatów", któremu przewodził p. Artur Śliwiński, zwróciło swoją uwagę w tym właśnie kierunku, należycie oceniając wartości społeczno-wychowawcze muzyki, lecz dziwi nas to, że w czasach wyjątkowo trudnych, bo w latach bezustannej wojny i gwałtownych przemian politycznych, podjęto tę pracę w sposób tak szczęśliwy. Pominę tutaj okres początkowy jak i późniejszą działalność muzyczną Delegacji, nie pozbawioną momentów ciekawych skądinąd, zaznaczę tylko, iż instytucja ta w roku 1919 powołała do życia pierwszych 6 zespołów śpiewaczych, które stały się zaczątkiem zupełnie odrębnej pracy, prowadzonej odtąd bez przerwy po dzień dzisiejszy.

Niewątpliwie Miejskie Koła Śpiewacze stanowią jedyną w swoim rodzaju organizację chóralną w Polsce. Dzięki temu, że Miasto nie pasywnie, nie drogą udzielania subwencyj w tej czy innej formie, lecz samo, powołując osobny aparat administracyjny, prowadzi kilkanaście chórów (obecnie — 14, w latach ubiegłych — do 24), dzięki temu właśnie Chóry Miejskie stanowią jednostkę wyjątkowo zwartą.

Podstawy ich organizacji są dość proste: Miejskie Koła Śpiewacze powołuje do życia (lub je rozwiązuje) Kierownictwo Sekcji Kultury Wydziału

Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego; bezpośredni wgląd w pracę Kół ma Wizytator Kół Śpiewaczych, pozostający w zależności służbowej od Kierownictwa Sekcji; odpowiedzialność zaś za poziom artystyczny i organizacyjny chórów ponoszą dyrygenci, angażowani przez władze Sekcji. Niezależnie od tego istnieją wewnątrz organizacji komórki autonomiczne, mianowicie: Zarządy Kół, wybierane z pośród grona uczestników każdego Koła, „Komisja Międzychóralna", złożona z przedstawicieli Sekcji Kultury i delegatów Zarządów Kół, oraz „Rada Pedagogiczna", w skład której wchodzą wszyscy dyrygenci łącznie z Kierownictwem Sekcji i Wizytatorem Kół. Ten szkolny niejako system zbudowany jest na gruncie chwiejnym i zmiennym, jaki, w przeciwieństwie do elementu uczniów szkolnych, stanowią masy śpiewacze, niczem literalnie prócz wolnej, nieprzymuszonej woli z organizacją nie związane. System ten budzićby mógł pewne zastrzeżenia, gdyby nie fakt, iż przetrwał on już lat 15 i że, dzięki coraz lepszym wynikom osiąganym w Kołach, istnienie swoje dostatecznie usprawiedliwił.

Naczelna zasada Chórów Miejskich głosi, iż muszą być one jak najbardziej dostępne dla szerokiego ogółu. Zasada ta w życiu znajduje całkowite zastosowanie. Kwestja zapisu do Koła Śpiewaczego nie nasuwa żadnych trudności: każdy muzykalny mieszkaniec Warszawy bez różnicy płci (chóry obecnie są wyłącznie mieszane) i wogóle bez żadnych ograniczeń ma możność bezpłatnego korzystania z praw członka Miejskiego Koła Śpiewaczego, posiadającego stałego dyrygenta — nauczyciela, lokal, instrument i bibljotekę nutową. Obowiązuje go, rzecz prosta, ścisłe przestrzeganie określonych przepisów, posiadających zresztą sankcję wyłącznie moralną. Zaznaczyć należy, iż Koła Śpiewacze rozsiane są po całej Warszawie z uwzględnieniem wszystkich niemal jej dzielnic, nawet najbardziej odległych, aby w ten sposób ułatwić dostęp do Kół szerokim masom, dla których głównie są przeznaczone.

Po podaniu tych nieco suchych lecz niezbędnych informacyj pozwolę sobie na małą dygresję.

Jeśli się mówi o słabym rozwoju życia chóralnego w Polsce, to zwykle wysuwa się, jako argument najbardziej ważki, brak muzykalności ogółu naszego społeczeństwa. Czy pogląd ten jest słuszny? Czy nie należałoby szukać innych przyczyn, wytwarzających taki stan rzeczy? Po głębszem zastanowieniu się możnaby wysnuć wniosek, iż przyczyny te kryją się w płaszczyźnie zjawisk społecznych i że nietyle brak muzykalności ile niski stopień uspołecznienia mas wpływa u nas ujemnie na ruch chóralny. To drugie założenie wydaje się być właśnie bardziej uzasadnione. Chór w najgłębszej istocie swojej jest zespołem, tak jak zespołem jest każde grono ludzi, zorganizowane dla osiągania wspólnie wytkniętego celu. Z chwilą kiedy dostatecznie pomyślne warunki pozwoliły na powstanie zespołu tak pojętego, wtedy dopiero następuje, jako moment wtórny, tworzenie się chóru w ścisłem znaczeniu, chóru jako zespołu głosów ludzkich. Rzeczą jest znamienną, że gruntem najbardziej podatnym dla zakładania ognisk chóralnych są tereny już zorganizowane, a więc wszelkiego rodzaju związki i stowarzyszenia zawodowe, polityczne i t. p. Już tedy w stadjum powstawania chóru decydujące niemal znaczenie posiada czynnik pozamuzyczny i jasnem jest chyba, że czynnik ten o zabarwieniu czysto społecznem odgrywać będzie nadal wybitną rolę w życiu i pracy każdego zespołu śpiewaczego. Bo, obok materjału i doboru głosów, obok muzykalności, przygotowania muzycznego i śpiewaczego i t. p., o wartości chóru decydować

będzie, równorzędnie bodaj, jego ideowe oblicze, poziom kulturalny, stopień i jakość zespolenia uczestników, ich zdyscyplinowanie i szereg innych pokrewnych czynników. W żywej pracy chóru niepodobna zresztą ustalić granic między artystyczną a społeczną jej treścią. Jedno tylko daje się łatwo zaobserwować i stwierdzić jako pewnik: im lepszy zespół-organizacja, tem lepszy chór-instrument.

Na tej właśnie zasadzie opiera się ściśle praca w Miejskich Kołach Śpiewaczych. Biegnie ona w dwóch kierunkach, prawie równolegle i równorzędnie traktowanych, mianowicie w kierunku uspołeczniania mas śpiewaczych i w kierunku ich umuzykalniania, w szerokiem i istotnem tego słowa znaczeniu.

Komisja Międzychóralna, o której wspomniałem wyżej, działając łącznie z Zarządami Kół, ma za zadanie realizować pierwsze z tych założeń. Cele jej, ogólnie rzecz biorąc, polegają na ustalaniu form życia wewnętrznego Kół i na organizowaniu ich współżycia. W zdaniu tem mieści się treść dość obszerna. Ustalać formy życia wewnętrznego i organizować współżycie Kół znaczy: jednoczyć je organizacyjnie, zbliżać kulturalnie i towarzysko, wnikać w ich zasadnicze potrzeby, okazywać im pomoc w zdobywaniu jak najkorzystniejszych warunków rozwoju — słowem wzmacniać strukturę wewnętrzną Kół, nawiązywać nici, łączące je wzajemnie, z drugiej zaś strony tępić separatyzm i wszelkie objawy osłabiające wspólne więzy. Cele te dadzą się sprowadzić atoli do jednej tezy, dla organizacji Chórów Miejskich bardzo charakterystycznej, mianowicie do dążności wytwarzania jak największej spoistości wewnętrznej zarówno pojedyńczych zespołów, jak i ogółu Kół Śpiewaczych. Pomijam z braku miejsca omówienie środków, jakiemi Komisja cele swoje osiąga. Chętniebym jednak zatrzymał uwagę czytelnika dłużej, aby działalność Komisji możliwie obszernie przedstawić — leży ona w płaszczyźnie idej i prac wybitnie społecznych i od tej strony najlepiej dążenia Kół Miejskich oświetla.

Praca pedagogiczno-artystyczna w Chórach Miejskich nosi charakter zdecydowanie kolektywny. Opiera się więc nie na wysiłkach dyrygentów, jako jednostek, lecz na zbiorowym wysiłku całego ich grona, które, jak wspomniałem, nosi nazwę Rady Pedagogicznej. Uczestniczenie w posiedzeniach Rady traktowane jest jako obowiązek, nałożony na każdego jej członka. Obowiązek ten nie jest suchą powinnością i być nią nie może, bo wynika z istoty założeń organizacyjnych. Dyrygenci dźwigają na sobie cały ciężar pracy i odpowiedzialność za nią, stąd też ścisła i stała ich łączność jest nieodzownym warunkiem jednolitości wewnętrznej Kół Miejskich. Zważyć przytem trzeba, iż cele Rady polegają nietylko na osiąganiu „najbardziej korzystnych wyników pracy Kół Śpiewaczych pod względem artystycznym", lecz jednocześnie na osiąganiu „największej ich spoistości organizacyjnej". Aby nie wracać do spraw, o których już mówiłem, poprzestanę na zacytowaniu tego wyjątku z regulaminu. Wskazuje on zresztą dobitnie, jak mocno pracę artystyczną w Kołach Miejskich wiąże się z pracą organizacyjną i jak wielki kładzie się na to nacisk.

W ogólnej organizacji Chórów Miejskich Kierownictwo Sekcji Kultury jest instancją naczelną, stąd też i Rada Pedagogiczna posiada de jure skromne atrybucje organu opinjodawczo-doradczego. W rzeczywistości jednak zakres jej działania wykracza o wiele poza ramy instytucji doradczej, obejmuje bowiem całokształt pracy w Kołach i ogarnia życie Kół we wszelkich jego przejawach. Uzgadnianie metod pracy i repertuaru chórów, zgłaszanie projektów

i wydawanie opinij w sprawach pedagogiczno-artystycznych, wreszcie dyskutowanie wyników pracy (żaden występ Chórów Miejskich nazewnątrz, żadna impreza wewnętrzna nie pozostają bez omówienia) — wszystko to stanowi kompetencje Rady. Do zakresu jej czynności wchodzi, rzecz prosta, utrzymywanie ścisłej łączności z Komisją Międzychóralną, z którą niejednokrotnie zresztą współdziała bezpośrednio przy realizowaniu szerszych projektów.

Oto podstawy organizacji życia i pracy w Chórach Miejskich. Podstawy te, jak zresztą wszelkie założenia i cele, ujęte w paragrafy regulaminów czy statutów, nie posiadałyby przecież głębszych wartości, gdyby nie znajdowały w życiu swego odbicia. W Kołach Miejskich zjawisko to występuje w sposób zupełnie wyraźny. Zasady ich organizacji są istotnym wyrazem konkretnych ich dążeń i wysiłków, i to właśnie skłoniło mnie do szerszego poruszenia tych spraw.

Powstać może pytanie, do czego zmierza cały ten skomplikowany system organizacji wewnętrznej Chórów Miejskich, oparty na szeroko pojętej zasadzie zespołowości, zasadzie tak trudnej u nas do zastosowania. Czy nie byłoby wskazane zastąpić go raczej konstrukcją organizacyjną znacznie prostszą?

Odpowiedzieć na to należy przecząco. Instytucja Miejskich Kół Śpiewaczych, które, najistotniejszym celem jest szeroka demokratyzacja muzyki, dąży nie do tworzenia luźnych placówek chóralnych, zasklepiających się w wąskim kręgu swoich spraw, lecz do wytwarzania współżycia muzycznego gromady śpiewaczej, zgrupowanej w chórach. Jakkolwiek każde z Kół Miejskich stanowi organizację odrębną, żyjącą swojem własnem życiem, posiadającą własne dążenia, ambicje, a nawet swój patrjotyzm lokalny, to jednak w istocie jest tylko jednym z członków licznej rodziny chóralnej, organicznie z nią związanych. Żywa praca Kół potwierdza ten ich związek. Najbardziej charakterystycznym jej przejawem jest łączenie się chórów na występach publicznych. Łączenie to następuje w sposób zupełnie naturalny i prosty. Uczestnicy zespołów są już z góry przygotowywani niejako do tej formy współpracy, dyrygenci zaś umieją rezygnować z osobistych ambicyj kierowania zespołem połączonych Kół na rzecz jednego z pośród siebie, co więcej, potrafią, iście po koleżeńsku jako anonimowi korepetytorzy, okazywać mu pomoc na próbach zbiorowych. Publicznie więc Koła ukazują się częstokroć „gromadnie" — albo wszystkie, stanowią wówczas zespół bez mała tysiączny, albo w grupach, łączących kilka chórów. Najciekawiej jednak artystycznie, jak i organizacyjnie przedstawia się zespół, wyłaniany drogą podwójnych czy potrójnych kwartetów z kilku lub częściej kilkunastu Kół. Niejednokrotnie przypadało mi w udziale dyrygowanie takim właśnie „zlepkiem", którego żywot trwa zaledwie kilka dni (od próby do występu), a skład zawsze jest inny. Trudno mi mówić, ze względów zrozumiałych, o wartości artystycznej takiego zespołu, natomiast stwierdzić mogę, iż jeśli chodzi o karność i jednolitość, to przedstawia się zawsze jak najlepiej. Wspomnieć tu również muszę o śmiałej i ryzykownej próbie, jakiej poddana została metoda łączenia i jednocześnie wytrzymałość organizacyjna Kół Miejskich. Były nią dwa kilkunastodniowe objazdy propagandowe chóru po Ziemiach Wschodnich — od Wilna do Lwowa, zorganizowane w latach ubiegłych (1930 i 1931). W obu objazdach brał udział zespół 70-ciu uczestników, zupełnie przygodnie zebrany z kilkunastu Kół Śpiewaczych. W obu wypadkach zespół taki wyruszył w podróż po 10 próbach,

odbytych w Warszawie! Jest to fakt, sądzę, dostatecznie wymowny i niewymagający komentarzy.

Że zasada tak pojętej współpracy chórów nie hamuje indywidualnego ich rozwoju tego dowodzić niema potrzeby. Jasne jest, iż zasada ta opiera się na pracy jednostek odrębnych, najmocniej organizacyjnie i artystycznie scalonych. Na dowód tego niech posłuży fakt, iż w ciągu roku ubiegłego zpośród 16 istniejących Kół — 14, obok udziału w kilku wspólnych imprezach, wystąpiło samodzielnie kilkadziesiąt razy, między inn. 6-ciokrotnie w audycjach radjowych.

Stały kontakt uczestników Chórów Miejskich na próbach i występach zbiorowych wpływa, oczywiście, dodatnio na kształtowanie się stosunków wewnętrznych. Stosunki te zacieśniają się jeszcze bardziej dzięki akcji Komisji Międzychóralnej, która największy swój wysiłek kładzie w tym kierunku. Oto od lat trzech organizowany jest przez nią w okresie lata 3-tygodniowy obóz turystyczno-wypoczynkowy w Pieninach, w którym udzial za stosunkowo niską opłatą może wziąć każdy czynny członek Kół. Piękne schronisko Związku Pracy Świetlicowej w Kątach nad Dunajcem (wpobliżu Czorsztyna), udzielane Komisji dzięki wyjątkowej życzliwości Związku, jest stałą siedzibą grupki uczestników, zawsze licznie napływających z różnych Kół. Imprezy takie, będące z jednej strony racjonalnie zorganizowanym wypoczynkiem dla ludzi ciężko pracujących (pomijam moment atrakcyjny obozów), z drugiej zaś będące niejako lekcją poglądową współżycia jednostki w gromadzie, przynoszą zrozumiałe korzyści i uczestnikom Kół i samej instytucji Chórów Miejskich.

Na tem kończę bardzo ogólnie nakreślony przegląd działalności Kół Spiewaczych. Spotkać mnie może zarzut, iż na przestrzeni tych kilku stron nie wspomniałem ani słowem o sprawie najbardziej może istotnej, mianowicie o kierunku pracy artystycznej w Chórach Miejskich. Sprawę tę pominąłem nie bez powodów, bo łącznie z nią poruszyćbym musiał szereg innych kwestyj, przedewszystkiem zaś trudności związane z wyborem materjału chórowego, na jakie codziennie niemal praca Kół natrafia. Zagadnienie to jest jednak zbyt poważne i zasadnicze, aby mogło być potraktowane pobieżnie. Stąd też powstała luka, której w ramach tego artykułu wypełnić, niestety, nie mogę.

Tadeusz Czudowski

ŚLĄSKIE KONSERWATORJUM MUZYCZNE

Śląskie Konserwatorjum Muzyczne powstało w roku 1929 z inicjatywy Wojewody Śląskiego Grażyńskiego.

Pierwotnie Konserwatorjum Śląskie było uczelnią państwową; w roku 1932, na skutek różnych okoliczności, ze sferą sztuki nic nie mających wspólnego, zostało szkolą prywatną przy Śląskiem Towarzystwie Muzycznem. Lecz w kwietniu roku 1934 na jednej z ostatnich sesji Sejm śląski uchwalił prawie jednogłośnie ponowne upaństwowienie tej instytucji, co jest dowodem, że Konserwatorjum Śląskie zdobyło sobie uznanie w szerszych kołach społeczeństwa śląskiego. Obecna nazwa Konserwatorjum: „Śląskie Konserwatorjum Muzyczne" — wobec autonomji śląskiej — jest synonimem nazwy: „Państwowe Konserwatorjum Muzyczne". Precyzuję ten szczegół ze względu na pozorną

niejasność, mogącą wywołać jakieś wątpliwości u osób zainteresowanych. Wytężona praca całego grona nauczycielskiego zaczyna już dawać poważne wyniki, czego wymownym dowodem były cztery zewnętrzne popisy uczniowskie, w maju i czerwcu r. b., jak również liczne produkcje wewnętrzne, odbywające się co miesiąc, a obejmujące uczniów wszystkich oddziałów i pozwalające na śledzenie pracy i postępów uczniów w przeciągu całego roku szkolnego.

Przy Konserwatorjum istnieje Wydział Nauczycielski, o organizacji, programie i porządkach takiegoż Wydziału, istniejącego przy Konserwatorjum Warszawskiem — oraz Wojskowa Szkoła Muzyczna, o kursie trzyletnim, obejmującym całokształt wykształcenia kapelmistrza wojskowego, której absolwenci z cenzusem otrzymują stopień oficera-kapelmistrza (już kilkunastu wychowanków szkoły pełni przy pułkach funkcje dowódców orkiestr wojskowych), — absolwenci zaś bez cenzusu zostają zawodowymi członkami orkiestr wojskowych w stopniach podoficerskich. Każdorazowy kurs obejmuje około pięćdziesięciu uczniów.

Lecz nietylko praca pedagogiczna stanowi przedmiot troski dyrekcji i grona nauczycielskiego Konserwatorjum. W tem miejscu decydują dane statystyczne za ostatni rok, dostarczone mi uprzejmie przez dyrekcję Konserwatorjum. Na wstępie zaznaczę, że w jesieni roku ubiegłego zorganizowana została przy Konserwatorjum orkiestra symfoniczna, w skład której weszło wielu z pośród profesorów Konserwatorjum, oraz wielu byłych członków orkiestry nieistniejącej obecnie Opery Katowickiej. A więc: w ubiegłym sezonie koncertowym odbyło się dziewięć koncertów symfonicznych (dyrekcja: Kulczycki, Dymmek, Sidorowicz) z udziałem solistów (Zbigniew Drzewiecki, Józef Muzyka z Czechosłowacji, Józef Cetner), dziewiętnaście koncertów symfonicznych popołudniowych z prelekcjami dla młodzieży szkolnej szkół średnich i powszechnych (dziesięć w Katowicach i dziewięć w Królewskiej Hucie), wreszcie cztery recitale fortepianowe profesorów Konserwatorjum (Allinówny, Markiewiczówny, Bielickiego, Brachockiego). Z tego publicznego wykazu widać, że Konserwatorjum Śląskie zakreśliło sobie szerokie pole działania i swą rolę propagatora sztuki na Śląsku pojmuje bardzo rozlegle, a rozmach i wytrwałość, z jakiemi zamierzenia swoje zamienia w czyn, mimo piętrzących się na każdym kroku trudności, w czasach — zwłaszcza dla wszelkich poczynań artystycznych o założeniach głębszych — wprost beznadziejnych — zasługują na podziw i uznanie.

Główną zasługą takiego stanu rzeczy sprawiedliwość przypisać nakazuje zdolnemu organizatorowi dyrektorowi Faustynowi Kulczyckiemu, głównemu inicjatorowi i inspiratorowi tak znacznego ożywienia ruchu muzycznego na Śląsku, którego energja i wytrwałość już w pierwszym roku jego działalności na stanowisku dyrektora Konserwatorjum Śląskiego — objął je bowiem dopiero na jesieni roku ubiegłego po Witoldzie Friemannie — dały tak chlubne wyniki.

Na progu tedy nowego roku szkolnego życzyć należy, ażeby Konserwatorjum Śląskie nadal postępowało drogą, tak szczęśliwie bez wątpienia obraną, a poparcie, jakiego tej młodej instytucji udzielają wojewoda śląski Grażyński i wice-wojewoda Saloni, a ostatnio i Sejm śląski — dają rękojmię, że Konserwatorjum Śląskie spełni swe zadanie całkowicie.

Herbert Krzok.

MUZYCZNE OGNISKO WAKACYJNE LICEUM KRZEMIENIECKIEGO

Powszechna jest świadomość, że poziom naszej kultury muzycznej nie jest zbyt wysoki i że wiele jeszcze trzeba włożyć pracy by obecny stan rzeczy uległ zmianie. Kierunek tej pracy jest rozmaicie pojmowany, różne też są poglądy na środki zaradcze, które mogłyby ożywić nasz słaby ruch muzyczny. Na jednym wszak punkcie istnieje całkowita zgoda: wszyscy już uświadamiają sobie, że właściwe postawienie nauczania muzyki (t. zw. nauki śpiewu) w szkołach ogólno-kształcących bardzo zaważy na przyszłych losach naszej kultury muzycznej. Okoliczność ta nakazuje zwrócić specjalną uwagę na ten ważny odcinek pracy muzycznej.

Poważną przeszkodą w tej dziedzinie jest brak wykwalifikowanych sił nauczycielskich z dobrem przygotowaniem fachowem i pewnem wyrobieniem artystycznem. Istniejące wydziały nauczycielskie przy konserwatorjach w Warszawie, Poznaniu i Katowicach oraz grupa śpiewu i gimnastyki na Wyższym Kursie Nauczycielskim w Poznaniu wypuszczają co roku pewną ilość muzycznie przygotowanych nauczycieli, jednak jest ona nikłą i niedostateczną w stosunku do istniejących potrzeb szkolnych Dla tego z konieczności należało pomyśleć o stworzeniu specjalnych kursów dokształcających, na których nauczycielstwo mogłoby przechodzić dobre przeszkolenie fachowe i uzupełniać swą wiedzę muzyczną.

Jedną z instytucyj, dokształcających nauczycielstwo w zakresie muzyki, jest Muzyczne Ognisko Wakacyjne, istniejące od 1928 r. przy Liceum Krzemienieckiem. Corocznie organizuje ono w lipcu 5-tygodniowe kursy wakacyjne, na które zjeżdżają się, w liczbie około 200 osób, nauczyciele i nauczycielki niemal ze wszystkich dzielnic kraju. Wśród słuchaczy przeważa nauczycielstwo szkół powszechnych, które z podziwu godnym zapałem rezygnuje z wypoczynku wakacyjnego i oddaje się intensywnej pracy na kursach Ogniska.

Słuchacze są dobierani na podstawie pewnej selekcji, przyczem od kandydatów wymaga się wyraźnych uzdolnień muzycznych, a przedewszystkiem doskonałego słuchu i pamięci muzycznej oraz umiejętności prowadzenia lekcyj śpiewu szkolnego, bądź też zespołów muzycznych.

Program nauki rozłożony jest na trzy kursy wakacyjne i obejmuje następujące przedmioty: solfeż, zasady muzyki, harmonję, akustykę, ogólne wiadomości o formach muzycznych i z historji muzyki, śpiew chóralny, metodykę nauczania śpiewu szkolnego wraz praktycznemi lekcjami, wreszcie grę na skrzypcach lub na fortepianie.

Każdy słuchacz obowiązany jest trzy lata z rzędu przyjeżdżać do Krzemieńca na kurs wakacyjny i przejść cały program oraz złożyć przy zakończeniu odpowiedni egzamin. Jednak nauka słuchacza nie ogranicza się do studjów w czasie kursu wakacyjnego: przez cały rok utrzymuje on kontakt z Ogniskiem i w drodze korespondencji systematycznie prowadzi pracę samokształceniową. W tym celu otrzymuje co miesiąc t. zw. „przydziały“ t. j. zadania, które ma sam przerabiać. Tematy są podawane przeważnie z tych przedmiotów, które słuchacz przechodził na kursie — chodzi bowiem o pogłębienie i utrwalenie wiedzy lub umiejętności, poprzednio już nabytej. Pozatem każdy słuchacz może zwracać się do poszczególnych profesorów Ogniska z zapytaniami, dotyczącemi jego studjów lub praktycznych kwestyj, z któremi

styka się w toku swej pracy zawodowej. W ten sposób między słuchaczem a Ogniskiem istnieje stała łączność, która zapewnia ciągłość pracy i wpływa bardzo dodatnio na jej wyniki.

Ognisko nie poprzestaje tylko na teoretycznem kształceniu słuchaczy, lecz jednocześnie kładzie duży nacisk na ich umuzykalnienie w znaczeniu jak najszerszem. W tym celu podczas każdego kursu odbywa się kilkanaście audycyj, na których słuchacze stykają się z żywą muzyką — arcydziełami różnych epok i stylów. Poziom tych audycyj jest bardzo wysoki, gdyż wykonawcami są zawsze wybitne siły artystyczne, jak np.: St. Szpinalski, B. Kon, E. Umińska, I. Dubiska, St. Korwin-Szymanowska, M. Modrakowska, Kwartet Polski i inni. Dzięki temu słuchacze doznają wrażeń artystycznych wysokiego gatunku i uczą się cenić muzykę naprawdę wartościową.

Przemyślany program, celowo ułożony plan pracy i dobrze dobrany zespół wykładowców, składający się przeważnie z profesorów państwowych Konserwatoryj, dają w rezultacie niewątpliwie dodatnie wyniki i zapewniają Ognisku opinję pożytecznej i wzorowej instytucji dokształcającej.

Pozatem jednak działalność Ogniska posiada szczególne walory, które nadają jego pracy ogólniejsze znaczenie godne podkreślenia.

Dokształcanie słuchaczy i dostarczanie im pewnej ilości wiedzy fachowej nie jest wyłącznym celem Ogniska: tą drogą dąży ono jednocześnie do rozszerzenia widnokręgu artystycznego słuchaczy, do wyrobienia w nich poczucia piękna i obudzenia szczerego i oddanego zamiłowania do muzyki. Jednocześnie wpaja w słuchaczy świadomość, że źródła podniosłych wrażeń artystycznych kryją w sobie nie tylko arcydzieła muzyczne, ale i dostępne każdemu utwory drobne, nie wyłączając skromnej piosenki jednogłosowej.

Nastrój, jaki panuje na kursie, oraz stosunek słuchaczy do pracy najlepiej świadczą, że te podstawowe dążenia Ogniska są w całości realizowane. Rzadko gdzie można spotkać taki zapał i radość w pracy, jakie widzi się w Krzemieńcu. Dzięki temu kurs wakacyjny nie ma nic w sobie z uciążliwego obowiązku, lecz jest dla słuchaczy okresem pełnym nowych wrażeń i niezapomnianych przeżyć. Później przeżycia te są dla licznych „Ogniskowców" bodźcem i zachętą w ich odpowiedzialnej pracy zawodowej: rozsiani po całej Polsce, tworzą jedną wielką rodzinę prawdziwych budowniczych naszej kultury muzycznej.

Należy w końcu dodać, że audycje muzyczne w czasie kursów wakacyjnych są ważnem wydarzeniem kulturalnem w życiu miasta Krzemieńca i ściągają do sali kolumnowej Liceum licznych miejscowych mieszkańców, spragnionych żywej muzyki.

Wszystko to pozwala stwierdzić, że Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego istotnie zgodnie z swym statutem pogłębia i rozszerza kulturę muzyczną. Doniosłość tego rodzaju pracy jest niewątpliwa.

T.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej powstało w 1928 r. z inicjatywy grupy muzyków warszawskich. Oparte o zatwierdzony przez władze statut, jest stowarzyszeniem, któremu obce są jakiekolwiek tendencje handlowe: ma ono na

względzie jedynie i wyłącznie cele artystyczne, a pracą swą pragnie uczestniczyć w tworzeniu polskiej kultury muzycznej.

Działalność instytucyj wydawniczych ma poważne znaczenie dla ruchu muzycznego: dzięki wydawnictwom twórczość kompozytora staje się znaną i dostępną każdemu miłośnikowi muzyki, wydawnictwa kształtują nieraz gust publiczności i kierują jej zainteresowaniami muzycznemi, wydawnictwa wreszcie spełniają odpowiedzialną misję popularyzatora muzyki. Warto przypomnieć, jak poważną rolę odegrały w dziejach muzyki niemieckiej znane i posiadające wiekowe już tradycje firmy: Peters, Breitkopf i Härtel i inne; nie mniejsze znaczenie miały wydawnictwa Bielajewa dla rozwoju muzyki rosyjskiej.

W Polsce sprawa wydawnictw muzycznych oddawna szwankowała. Nieliczne prywatne firmy wydawnicze nie rozwijały poważniejszej akcji wydawniczej i nie były w stanie zaspokoić istniejących potrzeb. To też posiadaliśmy i posiadamy olbrzymie luki w dziedzinie wydawnictw muzycznych: nie zdobyliśmy się dotąd na kompletne wzorowe wydanie dzieł Chopina, opery polskie, nie wyłączając oper Moniuszki, są dotychczas grane z rękopisów, nie lepiej jest z muzyką symfoniczną, kameralną, instrumentalną i t. d. Bez przesady można powiedzieć, że zaledwie mała część muzyki polskiej wydana jest drukiem, natomiast liczne utwory, czołowych nieraz kompozytorów, pozostają w rękopisach, są niedostępne dla artystów i miłośników muzyki, a w rezultacie—są nieznane szerokiemu ogółowi.

Ten stan rzeczy do dziś wywiera ujemny wpływ na kształtowanie się naszego życia muzycznego i paraliżuje różne poczynania artystyczne. Dlatego praca systematyczna nad krzewieniem kultury muzycznej w naszym kraju jest nie do pomyślenia bez istnienia instytucji wydawniczej, która pracowałaby nie dla interesu zarobkowego, lecz w imię określonych celów artystycznych i kulturalnych.

Praca Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej jest próbą rozwiązania problemu wydawnictw muzycznych w Polsce. Wyniki sześcioletniej działalności Towarzystwa wskazują, jak rozumie ono swe zadanie i jakiemi drogami dąży do rozwiązania tego problemu.

W pierwszym rzędzie charakterystycznem jest dążenie Towarzystwa do uniezależnienia się od istniejących obozów muzycznych i pewna samodzielna linja działania. Towarzystwo nie służy tylko pewnej grupie muzyków i w zainteresowaniach swych wykazuje daleko idącą wszechstronność, zamieszczając w swych wydawnictwach kompozycje muzyków, stojących nieraz na krańcowo różnych stanowiskach artystycznych i należących do różnych kierunków. Samo zestawienie nazwisk jest pod tym względem dostatecznie wymowne. Następujący kompozytorzy figurują obecnie w katalogu Towarzystwa:

A. Andrzejowski, St. Kazuro, M. Kondracki, J. Lefeld, F. Lessel, F. Łabuński, R. Maciejewski, J. Maklakiewicz, W. Maliszewski, C. Marek, T. Mayzner, H. Melcer, St. Moniuszko, F. Nowowiejski, E. Pankiewicz, P. Perkowski, M. Popławski, Wł. Raczkowski, Br. Rutkowski, K. Sikorski, R. Statkowski, T. Szeligowski, A. Szeluto F. Szopski, K. Szymanowski, St. Wiechowicz, B. Woytowicz i J. Zarębski.

Jak widać z tego zestawienia, w wydawnictwach Towarzystwa jest reprezentowana muzyka polska różnych epok, z wyraźną jednak przewagą muzyki współczesnej, tę ostatnią zaś reprezentują zarówno kompozytorzy starszej generacji, jak i młodsi z początkującymi włącznie. Jest to więc jakby skrócony obraz muzyki polskiej w jej różnych przejawach i kierunkach.

Wydaje się, że ta linja w obecnych warunkach jest jedynie słuszna i celowa: wszelka stronniczość w doborze kompozycyj, wszelkie tendencyjne popieranie tylko

pewnych kierunków w muzyce—doprowadzić może tylko do zaprzepaszczenia idei muzycznej narodowej instytucji wydawniczej. Taka instytucja musi zachować w swych posunięciach najdalej idącą objektywność i nie może wchodzić w ocenę—z natury rzeczy zawsze subjektywną, który z istniejących kierunków zasługuje na poparcie lub pominięcie. Jedynem kryterjum może być tylko poziom artystyczny kompozycyj kwalifikowanych do wydania: każda zaś kompozycja, która stoi na dostatecznym poziomie artystycznym, jest cząstką tej muzyki polskiej, dla której Towarzystwo pracuje.

Dorobek wydawniczy Towarzystwa liczy około setki zeszytów różnej objętości i rozpada się na szereg działów, jak: muzyki chóralnej, kameralnej, instrumentalnej, wokalnej i t. d. Nie jest celem tej notatki omawianie poszczególnych wydawnictw. Należy tu jedynie stwierdzić, że wśród tych wydawnictw nie brak utworów, które są trwałym i cennym dorobkiem muzyki polskiej, jak naprzykład: pieśni Moniuszki (dwa zeszyty zbioru „Pieśni wybrane"), znakomity kwintet fortepianowy J. Zarębskiego, interesujący cykl „Na wsi" Czesława Marka, piękne Pieśni Kurpiowskie Karola Szymanowskiego i inne.

Osobną pozycję stanowi „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" przejęte od Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki i prowadzone pod wytrawnem kierownictwem prof. dr. Adolfa Chybińskiego. Wydawnictwo to uznawane jest za wzór tego rodzaju publikacyj, gdyż doskonale łączy cele naukowe i praktyczne.

Obok dzieł muzycznych wydaje Towarzystwo i prace teoretyczne. Trzy wydane w tym dziale książki (Akustyka muzyczna G. Tołwińskiego, Harmonja P. Rytla i Instrumentoznawstwo K. Sikorskiego) znalazły już szerokie rozpowszechnienie, w druku zaś jest wyczerpująca praca L. Bronarskiego „Elementy harmoniki Chopina".

Ogólny rzut oka na dotychczasową działalność Towarzystwa pozwala stwierdzić niewątpliwą ewolucję w jego planie działania i metodach pracy. O ile na początku cała akcja wydawnicza Towarzystwa wychodziła z założeń raczej teoretycznie wyrozumowanych, o tyle następnie Towarzystwo coraz bardziej podporządkowywało się praktycznym wskazaniom nasuwanym przez nasze życie muzyczne. Jest to objaw zdrowy i świadczący o żywotności Towarzystwa. Akcja wydawnicza nigdy nie może być celem samym w sobie: jest ona jednym z elementów ruchu muzycznego i musi być wrażliwa na jego potrzeby. W naszych warunkach zaspokojenie dobrze zrozumianych potrzeb praktyki codziennej jest zadaniem nie mniej doniosłem, niż wydawanie nawet „pomnikowych" dzieł muzyki polskiej. Ambicją Towarzystwa winno być współdziałanie w tworzeniu i podnoszeniu poziomu naszej kultury muzycznej, ta zaś wyrasta nie przy odświętnych blaskach świateł festivalowych, lecz ze żmudnej, szarej, codziennej pracy.

To też nie przypadkowo Towarzystwo ostatnio poświęca tyle uwagi wydawnictwom chóralnym. Rozpoczęty niedawno cykl „Polska Pieśń Chóralna", zawierający utwory różnych stopni trudności, dostarczy artystycznej i wartościowej literatury naszym licznym zespołom śpiewaczym. Z kolei wypadnie mieć na uwadze potrzeby amatorskich zespołów orkiestrowych, które dotąd skazane są na posługiwanie się nieudolną i deprawującą smak literaturą t. zw. popularną. Wreszcie Towarzystwo będzie musiało w najbliższym czasie zająć się problemem wydawnictw pedagogicznych. Polska literatura pedagogiczna jest uboga i przestarzała, należy też zwrócić uwagę naszych kompozytorów na ten zaniedbany przez nich ważny odcinek i dążyć do stworzenia nowej literatury, odpowiadającej współczesnym wymogom artystycznym i pedagogicznym.

Statut zobowiązuje Towarzystwo nie tylko do prac ściśle wydawniczych, lecz i do podejmowania wszelkich poczynań zmierzających do podniesienia polskiej kultury muzycznej. Zgodnie z tem Towarzystwo rozpoczęło w bieżącym roku wydawanie kwartalnika „Muzyka Polska", który ma oświetlać i omawiać liczne, żywotne zagadnienia naszego życia muzycznego. Cele, które stawia sobie to pismo, i jego credo artystyczne są znane czytelnikom z przedmowy redakcyjnej zamieszczonej w I-ym zeszycie pisma.

Obok tego Towarzystwo żywo interesuje się ruchem muzycznym, współdziała w pewnych poczynaniach, a niebawem zamierza w tej dziedzinie zapoczątkować szersze i niepozbawione ogólniejszego znaczenia prace.

Niewątpliwie działalność Towarzystwa w szczegółach może wywoływać te lub inne uwagi krytyczne — każda praca, prowadzona nawet w najlepszej wierze i z największym zapałem, nie jest wolna od zawsze możliwych błędów i usterek. Mimo wszystko można objektywnie stwierdzić, że Towarzystwo zajmuje już określone stanowisko wśród naszych instytucyj muzycznych, wytrwale i konsekwentnie realizuje stawiane sobie zadania, a posiadając dość dużą prężność i żywotność ma zapewne przed sobą jeszcze wielkie i różnorodne możliwości twórczej i owocnej pracy.

T. Z.

STOWARZYSZENIE MŁODYCH MUZYKÓW [1]) W PARYŻU

S. M. M. P. w Paryżu (Association des Jeunes Musiciens Polonais à Paris) powstało w grudniu 1926 roku, jako organizacja samorzutnie wyłoniona z pośród muzyków polaków, kształcących się lub dokształcających w Paryżu.

Zadaniem Stowarzyszenia jest przedewszystkiem zgrupowanie wszystkich młodych muzyków polskich przebywających w Paryżu w celu ułatwienia im działalności ich artystycznej na terenie Paryża, — innemi słowami: kierowanie muzyków przebywających dla studjów muzycznych w odpowiednie ręce pedagogiczne, umożliwienie młodym muzykom nawiązania kontaktu ze sferami artystycznemi paryskiemi, ułatwienie im występów publicznych, wreszcie, udzielenie poparcia tak moralnego, jak materjalnego w ich poczynaniach.

Zadaniem Stowarzyszenia jest również propaganda muzyki polskiej we Francji i zagranicą, praca społeczno-muzyczna wśród emigracji polskiej, oraz pośredniczenie w zapoznawaniu się społeczeństwa polskiego z muzyką francuską.

Siedzibą Stowarzyszenia jest gmach Pleyela na Faubourg Saint-Honoré, gdzie posiada ono swój lokal, w którym się mieści biuro, biblioteka, dyskoteka, jak również studio z fortepjanem. W ciągu $7^1/_2$ lat istnienia Stowarzyszenia przeszło 120 muzyków polaków należało do Stowarzyszenia, wśród których znajdujemy nazwiska artystów, dziś należących do wybitnych przedstawicieli naszej muzyki. Z pośród kompozytorów byli członkami Stowarzyszenia: Stanisław Wiechowicz, Piotr Perkowski, Michał Kondracki, Jan Maklakiewicz, Feliks Łabuński, Tadeusz Szeligowski, Tadeusz Kassern, Alfred Gradstein, Bolesław Woytowicz, Szymon Laks, Jerzy Fitelberg, Antoni Szałowski, Zygmunt Mycielski i inni. Wśród śpiewaczek: Marja Modrakowska, Jadwiga Massalska, Jadwiga Hennert, Maneta Radwanówna i inne. Pianiści: Henryk Sztompka, Zygmunt Dygat, Bolesław Kon, Wanda Piasecka, Artur Hermelin, Jerzy Sulikowski. Skrzypkowie: Michał Wiłkomirski, Wacław Niemczyk, Eu-

[1]) Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu.

genja Umińska, Roman Totenberg, Grażyna Bacewicz. Wiolonczeliści: Tadeusz Kowalski, A. Mikulski.

Stowarzyszenie zorganizowało we Francji przeszło 100 koncertów (symfonicznych i kameralnych) i audycyj współczesnej i dawnej muzyki polskiej, pozatem przyczyniło się do wykonania utworów polskich również w innych krajach (Festival muzyki polskiej w Palmie, na wyspie Majorka, koncerty w Hollandji, we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych). Na koncertach tych wykonano kilkaset utworów polskich, z nich kilkadziesiąt po raz pierwszy.

Wielu artystów polskich debiutowało w Paryżu na koncertach Stowarzyszenia, do nich należą między innemi: Ewa Bandrowska-Turska, Marja Modrakowska, Henryk Sztompka, Bolesław Kon, Eugenja Umińska. Utwory wielu kompozytorów polskich, cieszących się dziś należnem uznaniem, — po raz pierwszy były wykonane w Paryżu na koncertach Stowarzyszenia.

Stowarzyszenie zorganizowało m. i. w roku 1928 konkurs kompozytorski z nagrodami Ministerstwa W. R. i O. P. i Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Do Jury tego konkursu należało czterech najwybitniejszych kompozytorów francuskich: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel i Arthur Honegger.

Stowarzyszenie stale delegowało członków swoich na obchody i akademje polskie odbywające się na terenie Francji, organizując część koncertową, a również delegowało instruktorów chóralnych do ośrodków robotniczych na północy Francji, które, jak wiadomo, posiadają liczne zespoły chóralne.

Wreszcie, jedną ze stron działalności Stowarzyszenia było stałe informowanie prasy francuskiej o muzyce polskiej i artystach polskich.

SPRAWOZDANIA

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

2. CHÓRY

(ciąg daszy)

Bronisław Rutkowski: 10 kolend polskich w opracowaniu na 3- i 4-głosowy chór szkolny. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Prosta faktura tych opracowań nie ogranicza się jednak do sharmonizowania melodji głosu górnego, lecz traktuje głosy, jako równouprawnione, czego wyrazem jest częste ich krzyżowanie i polirytmja; w bardzo wielu miejscach zachodzi zupełnie oczywiście pierwszy, wzgl. piąty („ozdobny") gatunek kontrapunktu, a nie harmonja. Dla rozwinięcia zmysłu polifonicznego szczególne znaczenie wychowawcze mają miejsca, w których polirytmję podkreśla różne podłożenie tekstu w głosach (nr. 7, drugi dwuwiersz w nr. 10). Dobrze utrafiony jest w kolendzie z 17 w. ton archaizujący przez akordy z septymą eolską. Zastrzeżenia możnaby mieć jedynie w odniesieniu do opracowań, w których stosowane tu i ówdzie współczesne środki harmoniczne wywołują pewną niejednolitość (wstęp i zakończenie 6. kolendy z impresjonistycznem traktowaniem małego septymowego akordu [równoległe septymy w następstwie tych akordów] i „miksturami", a jeszcze bardziej paralelizm eliptycznych trójdźwięków w 7. kolendzie, t. 19 i 20; w 10. kolendzie jest paralelizm trójdźwięków niewątpliwie pomyślany jako ilustracja tekstu: „dziwy niesłychane").

Cały zeszyt jest jednak nader cenną pozycją w naszej literaturze szkolnej; pragnąć należy, aby zbliżanie młodzieży tą drogą do polifonji—znalazło jak najwięcej naśladowców.

Bolesław Woytowicz: Mała kantata dziecinna na pochwałę Bozi i słońca na chór 3-głosowy dziecięcy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Do zagadnienia muzyki dla dzieci znalazł Woytowicz interesujące podejście. Przejawiają się w niem tendencje muzyki współczesnej: kompozytor stylizuje początki wielogłosowości z ich charakterystyczną monotonją, wytworzoną przez brak rozwoju „harmonicznego" (według naszych pojęć); włączając w tę atmosferę rytmiczne i tonalne elementy polskiego folkloru (mazur, liryzmy), stwarza Woytowicz swoiste, trafnie uchwycone tło dla dziecinnego prymitywu.

W melodyce poszczególnych głosów wykluczył Woytowicz „jawną" chromatykę, posługując się wyłącznie tonami skal, o ciekawym, odmiennym od tonacyj

kościelnych, układzie półtonów, (poza lidyjską w pierwszym 8-takcie 4. piosenki). Najczęstszą jest w kantacie (1. 4. i 5. piosenka) skala, łącząca elementy lidyjskie i miksolidyjskie: g a h cis d e f g; spotykamy ją w folklorze tatrzańskim (por. przykład VI, w pracy A. Chybińskiego „O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodyj na Skalnem Podhalu", odbitka z „Kwartalnika Muz.", zesz. 17—18). Poza tą skalą stosuje kompozytor też inny układ półtonów: 2. piosenkę buduje z tonów g a h cis dis e fis g; cztery po sobie następujące wielkie sekundy w tej skali są elementem gamy całotonowej. Trzecia piosenka łączy gamę frygijską z dorycką sekstą: e f g a h cis d e; skala ta występuje w polskiej pieśni ludowej [1]). Każda piosenka ogranicza się we wszystkich głosach do tonów danej skali, tylko zupełnie wyjątkowo zdarzają się chromatyczne ich zmiany.

Poza materjałem tonalnym przejmuje Woytowicz z folkloru polskiego — rytm; widać to zwłaszcza w rytmach mazurowych 2. i 4. piosenki.

Faktura zbudowanych z powyższego materjału tonalnego piosenek jest polifoniczna, choć nie zawsze realnie 3-głosowa: na początku 1. pieśni są dwa głosy, poruszające się w kwintach równoległych, jednostką, ktorej przeciwstawia się zupełnie samodzielna linja trzeciego głosu; podobnie jest na początku 2. i 3. pieśni. Trzygłosowa polifonja zachodzi w środkowej, imitacyjnej części 1. piosenki, w zakończeniu 2. piosenki, tworzącem w polirytmji i imitacjach spotęgowany powrót początku, w środkowym, imitacyjnym odcinku 5. piosenki. Izorytmja trzech głosów w środkowym odcinku 4. piosenki nie jest bynajmniej harmonją: ciągłe krążenie około kilku tylko współbrzmień, przy zupełnym braku rozwoju w linji, jaskrawym zwłaszcza w głosie dolnym, wytwarza typową atmosferę początków wielogłosowości; wyczuwa się ją też n. p. w 1., 3. piosence. O homofonji można mówić jedynie w skrajnych odcinkach 4. piosenki; dzięki melodji, opartej na rozłożonych akordach odczuwa słuchacz centrum tonalne frygijskiej tonacji, w czem pomocne mu są kadencje.

Budowa każdej piosenki jest 3-częściowa a ba'; jedynie ostatnia, zamiast powrotu owego początku, przynosi powrót 1. piosenki: dobre zaokrąglenie formatu całości.

Wymagania, jakie stawia Woytowicz chórowi są wprawdzie skromne, lecz spełnić je może, jak sądzę, tylko specjalnie wyszkolony zespół dzieci; przeciętnie muzykalne dziecko pozostanie w stosunku do „Kantaty" jedynie słuchaczem. I to może być głównym zarzutem ze stanowiska wychowania muzycznego, dążącego do aktywnego udziału dziecka; oceniając jednak „Kantatę" z czysto muzycznego punktu widzenia, należy ją uznać za jedną z najważniejszych pozycyj w muzyce dla dzieci.

Roman Maciejewski: Pieśni kurpiowskie na chór mieszany a cappella. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Maciejewski, uczeń prof. K. Sikorskiego, przedstawia się w tym zeszycie jako typowy polifonista: w parze z bardzo wyrobionym zmysłem linearnym idzie stosunkowo małe wykorzystanie możliwości barwnych ciała wykonawczego, faktura jest raczej „drzeworytem".

Każda pieśń konsekwentnie przeprowadza obrany sposób opracowania, czy

---

[1]) Wiadomość ta polega na łaskawej informacji prof. A. Chybińskiego, za którą składam tu serdeczne podziękowanie.

manierę kontrapunktyczną. Wielką zwartość osiąga 1. pieśń („Nie mój ogródusek“) przez to, że prawie w każdem miejscu wyprowadza się motywika głosów kontrapunktujących z cantus firmus. Sama melodja ludowa nie jest czemś niezmiennem, lecz, ulegając różnym modyfikacjom, tworzy dla Maciejewskiego tylko materjał, z którego buduje całość. Tak traktując melodję ludową, daje kompozytor w 1. pieśni interesująco ukształtowaną 3-częściowość: po przedstawieniu tematu w sopranie pierwszego 8-taktu (Andante, e-moll), przenosi teraz Maciejewski jego poprzednik do tenoru w transpozycji o kwintę w dół (przy pozostaniu w e-moll), swobodnie, przy związku motywicznym z tematem, kształtując dalszy ciąg, modulujący do fis moll: muzycznie wynika stąd (mimo powtarzania tylko tekstu poprzednika —) rozszerzony okres. Część środkowa, Allegro deciso, przynosi tekst i melodję następnika drugiej zwrotki, zmodyfikowaną rytmicznie, w tonacji H-dur, łącząc ją z poprzednikiem trzeciej zwrotki, również rytmicznie zmienionym, a ponadto rozdzielającym melodję w „durchbrochene Arbeit“ między tenor (D w H-dur) i bas (C-dur) — w „przetworzeniu“. Tempo I., Andante, „repryza“, wraca do charakteru części pierwszej, dając w basie rozszerzony następnik 3. zwrotki piosenki, który przechodzi z h-moll do e-moll. Trzy części opracowania nie pokrywają się więc, jak widzimy, z zwrotkami piosenki, lecz je przecinają, świadcząc o czysto muzycznych imperatywach, kierujących kompozytorem. Interesujące w ukształtowaniu formalnem opracowanie wykazuje w szczegółach trafne wyczucie charakteru tej pieśni, aby wymienić tylko: frygijską sekundę (takt 7), sekstę dorycką (t. 15 — 19 i 36 — 41), trójdźwięk eliptyczny (t. 8), logicznie wysnutą linję sopranu w drugim okresie (t. 9 i nast.), ukośne brzmienie (t. 46—47), lub trafnie malujące nastrój tej pieśni zakończenie małym septymowym akordem; natomiast paralelizm trójdźwięków w „przetworzeniu“ raczej przeszkadza jednolitości pieśni. Faktura 2. pieśni („A cemuześ nie przyjizdzoł“) jest w konsekwentnem przeprowadzeniu ruchu ósemkowego w kontrapunktujących głosach — przeniesieniem na teren muzyki wokalnej instrumentalnego, a nawet dokładniej: organowego opracowania chorału. Poprzedza je „preludjum“: krótkie 4-taktowe Andante, f-moll przynosi zmodyfikowany, naczelny motyw pieśni w imitacji między basem a altem, poczem Allegro, oparte na materjale motywicznym pieśni (C-dur z kwartą lid. — b-moll, zakończone akordem kwartowym nad D), przygotowuje ruchem ósemkowym głosów środkowych — fakturę następującego opracowania właściwej pieśni, Andante. W 1. zwrotce, b-moll, ilość realnych głosów wynosi 5 do 7-miu (— melodję poprzednika podwajają w oktawie sopran i alt —); po 4-głosowym łączniku głosów męskich powtarza 2. bas (przy ciągłym ruchu ósemkowym 1. basu i tenoru) następnik o pół tonu wyżej, ujęty jako fis-moll. Druga zwrotka, rozpoczęta 2-taktowym wstępem, jest — poza przejściowemi „divisi“ — już 4-głosowa.

Rytmika kontrapunktów porzuca na krótko ruch ósemkowy do poprzednika cantus firmi w tenorze kontrapunktują głosy w większych wartościach rytmicznych w ten sposób, że sopran (podwojony w 2 alcie) jest augmentacją 1 altu; mimo, że zachodzi to tylko w dwu taktach, stosunek ten nietrudno ucho śledzi wobec prostej formy motywu (gama w dół). W następniku przenosi się c. f. do basu w transpozycji do d-moll, przy powrocie kontrapunktów do ósemkowego ruchu. Zakończenie tworzy reminiscencja wstępnego Andantę z „ciaśniejszą“ imitacją i wykorzystaniem akordowomotywicznego materjału. Powrót do ósemkowego ruchu prowadzi wreszcie przez nonowy akord neap. do ostatecznej kadencji plag. $S^6 — T^7$. Faktura całej pieśni jest wybitnie organowa, na co wskazuje już choćby kilka takich rysów: przejście po 2 zwrotce z chóru miesz. do głosów wyłącznie męskich jest zmianą

rejestru (podkreśloną przez „bocca chiusa"), podwajanie w oktawie jest miksturą, ruch szesnastkowy w alcie przed końcem jest toccatowym biegnikiem. 3 pieśń („Powolniak") interesuje głównie podwójnym kontrapunktem: doskonały, w rytmie mazurkowym, kontrapunkt sopranu do tematu w alcie (t. 29 i n.) zmienia w nim w dalszym ciągu pieśni położenie na zasadzie kontrapunktu podwójnego w decymie (t. 49 i n.), a potem kontrapunktu podwójnego w oktawie (t. 85 i. n.) z miksturalnem podwojeniem tematu w oktawie dolnej i kwarcie dolnej. — 4. pieśń („Kozak kurpiowski") jest formalnie podobnie ukształtowana, jak 1 pieśń: po ekspozycji tematu (poprzedzonego wstępem) następuje sekwencyjne, modulujące przetworzenie, potem rozszerzona repryza i coda. Dla harmoniki tej pieśni charakterystyczny jest akord kwintowy, użyty w charakterze reprezentanta funkcji: jego bas ma rolę fundamentu. Widać to już w wstępie pieśni, gdzie bas jest fundamentem przez krok dominantowy. Po tym wstępie przynosi okres 8-taktowy w alcie ekspozycję tematu, któremu towarzyszy stały, prawie wszędzie w ciągu pieśni zachowany kontrapunkt 2 sopranu (1 sopran ma repetowany w szesnastkach głos leżący). równocześnie z poprzednikiem tematu śpiewają głosy męskie augmentację dwu pierwszych taktów tematu w kwintach równoległych, które w dalszym ciągu konsekwentnie stosowane, dają wraz z altem i sopranem w zakończeniu ekspozycji następstwo tercjowe pokrewnych akordów kwintowych. Przetworzenie operuje pierwszym dwutaktem tematu, któremu towarzyszy, przy zastosowaniu kontrapunktu podwójnego w decymie i duodecymie, jego stały kontrapunkt. Repryza ukazuje temat dwukrotnie: najpierw w oktawach (sopran-alt) bez kontrapunktu, potem sopran powtarza go z rozdrobnieniem rytmicznem, gdy alt śpiewa stały kontrapunkt (kontrapunkt podwójny w oktawie); codę buduje ten stały kontrapunkt bez tematu. Tonacją pieśni jest A-dur; dominantowo pokrewne akordy (II^7 — D z trzema nadbudowanem kwintami) po kończącej tonice z dodaną sekstą nawiązują do wstępu.

W „Pieśniach kurpiowskich" Maciejewskiego schodzą się obie drogi, któremi jak już mówiliśmy przy określeniu typów pieśni solowej [1]), poszła reakcja przeciw romantyzmowi: wraz z sięgnięciem do ożywczych sił folkloru przenosi kompozytor do muzyki wokalnej fakturę pierwotnie czysto instrumentalną. Jako pierwsze od cudu „Pieśni kurpiowskich" Szymanowskiego polifoniczne opracowanie folkloru polskiego na chór — zasłużył cykl Maciejewskiego na obszerne omówienie.

„Pieśni kurpiowskie" Maciejewskiego każą z radością powitać w młodym kompozytorze wybitny, wiele obiecujący talent twórczy.

Dr. Jerzy Freiheiter.

Dr. Zofja Lissa: „Zarys nauki o muzyce", Lwów. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 1934. 8⁰ str. 246.

Książka dr. Lissy w porównaniu z innemi znanemi podręcznikami traktującemi o zasadach muzyki, zawiera szerzej zakreślony materjał z wszelkich dziedzin teorji muzycznej. Jest to propedeutyka w znaczeniu studjów przygotowawczych do specjalnych działów „teorji" praktycznej (w przeciwstawieniu do czystej teorji spekulatywnej). Podstawowe elementy konstrukcji muzycznej

---

[1]) „Muzyka Polska", zeszyt I, str. 67.

podaje autorka systematycznie. Zasadnicze czynniki, konieczne do zrozumienia organicznego związku syntezy formalnej umie dr. Lissa precyzyjnie wyjaśniać.

Prawdopodobnie za wzór dla selekcji materjału posłużyła autorce znakomita książka H. Grabnera „Allgemeine Musiklehre" (sprawozdanie o niej umieściłem w jednym z tomów „Kwartalnika Muzycznego"). Jednakowoż całokształt „Zarysu" wykazuje znamienne różnice w metodzie i sposobie rozczłonkowania najważniejszych problematów, niemniej w osobistem ujmowaniu naukowych faktów. Poza tem przejawia się w dziele dr. Lissy rutyna pedagogiczna. Osobne rozdziały podają w treściwym skrócie najogólniejsze wyniki naukowe z zakresu akustyki, fizjologji słyszenia, instrumentoznawstwa obok treściwych wiadomości o materjale dźwiękowym, interwałach, skalach i gamach, melodyce, rytmice i metryce, artykulacji, agogice i dynamice, frazowaniu, harmonice, kontrapunkcie i formach muzycznych.

Wywody teoretyczne opierają się na obfitych i wszechstronnie dobranych przykładach ilustracyjnych z muzyki różnych epok.

Dr. Seweryn Barbag.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

KRAKÓW

Ukończony sezon koncertowy 1933/34 pozwala stwierdzić u nas prawie zupełne zamarcie własnych koncertów symfonicznych. Muzykalny Kraków w tym sezonie miał rozrywkę jedynie w sporadycznych przedstawieniach operowych i ratował swój smak bardzo nielicznemi występami gościnnych sił. Niedostępność najlepszej sali koncertowej dzięki niedostosowaniu jej ceny do obecnych warunków oraz zupełny brak poparcia pracy naszych muzyków ze strony kierujących czynników przy ogólnie szerzącym się kryzysie — wytwarzają zupełną anemję na tym odcinku pracy duchowej i skazują wszelką inicjatywę na całkowite niepowodzenie. Władze naszego miasta (stołecznego miasta!) wykazują niezrozumiałą wprost obojętność na muzyczne potrzeby swych obywateli wówczas, gdy w bliskiem sąsiedztwie otwarto, utrzymano i upaństwowiono konserwatorjum, organizuje się koncerty symfoniczne i kształci ogół młodzieży szkolnej, aby znała i rozumiała znaczenie nazwiska nietylko Janusza Kusocińskiego, ale i Karola Szymanowskiego...

Pocieszającym objawem w tych wyjątkowo ciężkich warunkach jest zorganizowanie się Krakowskiej Orkiestry Kameralnej, która pragnie podtrzymać tradycje kameralne Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Pod koniec sezonu członkowie tego zespołu dali 3 koncerty, na których wykonano utwory zespołowe z przewagą — pragniemy to podkreślić — instrumentów dętych (Beethoven Warjacje „La ci darem la mano", Reger Serenada, Wiener Trio na flet, rożek i klarnet, Rietti Sonata, Mozart „Konzertantes Quartett", Honegger Trois contrepoints); na jednym również wystąpiła orkiestra kameralna, wykonywując Allegro capriccioso Artura Malawskiego, utwór posiadający obok excentrycznego humoru piękną linję melodyjną, pokrewną Szymanowskiemu, i fascynującą rytmikę, pod względem formalnym wykazuje jednak pewne niedociągnięcia. Wykonawcami byli O. Martusiewicz (fort.), F. Macalik (wiolonczela i viola da gamba), K. Syrewicz (skrzypce), F. Nierychło (obój). S. Kmieć (klarnet), Michniewski (fagot), A. Tomeczek (róg), Z. Dymmek (dyrekcja) i inni. O ile mamy niekłamane uznanie dla bezinteresownej pracy i wielkiego zapału wszystkich wykonawców, to musimy stwierdzić jednak pewną bezładność w programach i nieliczenie się z własnemi możliwościami (Konzertantes Quartett Mozarta). W kompozycjach dawnych mistrzów wykonawcy powinni stawiać sobie szczególnie wysokie wymaganie.

Dużą niespodziankę zgotował nam swą muzyką do baletu krakowski

skrzypek Stanisław Mikuszewski. Słyszeliśmy ją wraz z muzyką do baletu Jana Ekiera w ramach popisu klasy rytmiki i plastyki Marji Mikuszewskiej. Nieznany jako kompozytor, Stanisław Mikuszewski napisał muzykę nie mającą wprawdzie pretensji do oryginalności i nowoczesności, lecz wykazującą kulturę muzyczną, dobry smak oraz znaczne wyczucie sceny. Pragnęlibyśmy usłyszeć dalsze jego kompozycje. Talent Jana Ekiera nie przedstawił się nam tym razem w najlepszym świetle. Z jednej strony nie wyczuwało się, aby inwencja młodego kompozytora płynęła nieskrępowana sceną (stąd wynikająca pewna sztuczność pomysłów muzycznych), z drugiej — w „robocie" dawało się zauważyć niedojrzałość i brak głębszego przemyślenia. Niech nam wolno będzie przestrzec sympatycznego kompozytora przed powierzchownem podejściem do swych zadań. Pomysł sam pisania muzyki do baletu nie wydaje się nam „zdrowym" dla początkującego twórcy, a był — przypuszczać można — spowodowany przez nakaz nie największej wagi.

W ostatnim kwartale wystąpił w Krakowie Wiedeński Chór Chłopców, znany dość dobrze polskiej publiczności. Utwory „a capella" w wykonaniu tego zespołu nie zadowoliły naszych wymagań, wysokich, bo odnoszących się do gości z zagranicy. Chór ten stosunkowo niewielki nie wykazał większego zlania się poszczególnych głosów (może właśnie wskutek małej liczebności) i nie zawsze celował w intonacji. Zespół wydawał się zmęczony a nawet zobojętniały. Dopiero w „Bastien i Bastienne" Mozarta młodociani wykonawcy mogli się popisać zarówno zgraniem scenicznem, jako też zdolnościami wokalnemi i aktorskiemi oraz wysoką już kulturą muzyczną.

Mieliśmy i innego jeszcze „gościa z Wiednia" — Bolesława Kona. Występ jego w Krakowie nie należał tym razem do najudatniejszych, chociaż widać, że pianista jest w rozkwicie swych sił. Pewna przesadna prostota w oddawaniu niektórych fraz przez Kona winna ustąpić zupełnej naturalności; uspokojenie ruchów jego wydaje się nam również pożądane.

W oczekiwaniu nowych posunięć w życiu koncertowem Krakowa, wyrażamy na tem miejscu nadzieję, że konferencja, która miała miejsce w maju r. b. między przedstawicielami Polskiego Radjo i krakowskiemi sferami muzycznemi, pozostawi po sobie trwałe ślady, o ile słowa wypowiedziane na niej nie będą tylko... lekarstwem (czasowem zresztą) na uspokojenie nerwów. Starania jednostek, pragnących połączyć i uzgodnić pomoc materjalną Polskiego Radjo i ofiarną pracę miłośników muzyki, muszą dać dodatnie wyniki, aby nie powtórzyły się, przynoszące ujmę Krakowowi, wypadki związane z festivalem szopenowskim, kiedy przez brak funduszów nie było możności zebrać minimalnego zespołu orkiestrowego (na taką uroczystość!!). Sine qua non tych wysiłków będzie wyzbycie się przez niektórych krakowskich „miłośników" muzyki chorobliwych ambicyjek (spory o miejsca przy pulpitach) zaprzepaszczających do reszty nasz ruch koncertowy zarówno symfoniczny jak i kameralny a nie chroniących te jednostki przed ośmieszeniem ich przez ogół muzyczny. *Z. D.*

LWÓW

Maj minionego sezonu rozpoczął wspaniale Muenzer. Sztuka tego wielkiego artysty daje za każdym razem niezapomniane przeżycia; w ostatnim jego koncercie słyszeliśmy prawdziwe cuda sztuki odtwórczej, aby wymienić tylko

sonaty Mozarta, Schuberta, Skrjabina. Próżno, zapewne, starać się o wyczerpujące określenie słowami istoty gry Muenzera: ponad zgłębieniem do reszty technicznych i interpretacyjnych problemów pianistyki, jest jednak jego siłą owo osobiste, niepojęte „coś“, którem promieniuje wielka sztuka tego artysty.

Dzięki niestrudzonemu d-rowi Sołtysowi usłyszał Lwów nieśmiertelne „Kumoszki z Windzoru“ Nicolai'ego. Szkoła operowa P. T. M. i orkiestra Filharmonji pod kierownictwem d-ra Sołtysa dały zgłodniałym opery słuchaczom (— sała przepełniona! —) spektakl, chlubnie świadczący o poziomie tej uczelni; wśród jej wychowanków są nawet talenty wybitne. W końcowym koncercie Filharmonji (dyr. Sołtys) nowościa była dla Lwowa suita z „Syreny“ Maliszewskiego, dzieło, ukazujące wraz z inwencją melodyczną i siłą rytmiki przedewszystkiem świetną grę barw bogatej palety orkiestralnej.

W lipcu gościły u nas rumuńskie orkiestry wojskowe; ich „monstre-koncert“ (z powodu niepogody w sali Teatru Wielkiego, przy zredukowaniu liczby wykonawców z 750 na 450) wykazał, że pod kierownictwem płk. Massini'ego, (wielce zasłużonego przed kilku laty kapelmistrza lwowskiej opery) stał się ten olbrzymi zespół pod względem tonu, brzmienia, zestrojenia, zgrania — ideałem orkiestry dętej. *J. F.*

TORUŃ

Toruń — stolica ziemi pomorskiej, ma tradycje w pielęgnowanin pieśni chóralnej. Liczne pomorskie towarzystwa śpiewacze jeszcze za czasów zaborczych szerzyły za pomocą pieśni muzykę polską, a poniekąd i broniły w ten sposób czystości mowy ojczystej. Praca towarzystw śpiewaczych nie ustaje i obecnie: nadal gorliwie spełniają one swą misję krzewienia pieśni polskiej i urządzają liczne koncerty. Jeden z najstarszych na tutejszym terenie zespołów śpiewaczych—chór „Lutnia“ zorganizował niedawno ogólnopolski kongres muzyki religijnej, na którym m. i. wykonano cały szereg utworów dawnej muzyki polskiej (T. Szadek, M. Zieleński, Wacław z Szamotuł, B. Pękiel, G. G. Gorczycki), Mszę Kurpińskiego oraz utwory współczesne

Ruch koncertowy organizowany jest przez Pomorskie Towarzystwo Muzyczne, które wyzyskuje miejscowe siły artystyczne oraz zaprasza do Torunia wybitniejszych artystów polskich i zagranicznych. W ostatnim sezonie koncertowym zorganizowano koncert prof. Butkiewicza z Poznania, prof. Lisickiego, Musiałkowskiej oraz prof. śpiewu Drexler-Pasławskiej.

Grono profesorów z dyr. Łopatyńskim na czele przygotowało dwa popisy uczniów, które dały możność zapoznania się z systemem pracy pedagogicznej oraz z osiągniętemi w ciągu roku wynikami.

Muzykę symfoniczną w Toruniu reprezentuje orkiestra 63 p. p. pod dzielnym kierownictwem por. Grabowskiego.

W maju b. r. niżej podpisana rozpoczęła cykl koncertów kameralnych, poświęconych współczesnej muzyce kameralnej polskiej. Pierwszy koncert poświęcony twórczości L. Różyckiego wzbudził żywe zainteresowanie i cieszył się dobrą frekwencją.

Wreszcie należy wspomnieć o bezpłatnych, popularnych koncertach dla młodzieży szkół powszechnych, które zostały zorganizowene przez grono muzyków — nauczycieli szkół średnich. Wydaje się, że muzyka może spełnić wielkie zadania wychowawcze: trzeba tylko uprzystępnić ją najszerszym masom ludowym, aby stała się dobrem powszechnym. *St. J. Niekraszowa.*

KATOWICE

W m-cu czerwcu b. r. odbyło się w Katowicach z inicjatywy Śląskiego Związku Muzyków Pedagogów zebranie protestujące przeciw dotychczasowym metodom programowym Polskiego Radja w Warszawie. Na zebraniu tem były reprezentowane następujące organizacje zawodowe: Śląski Związek Muzyków Pedagogów, Zawodowy Związek Muzyków (oddział śląsko-dąbrowski), oraz Związek Artystyczno-Literacki na Śląsku. Zebrani po przeprowadzonej ożywionej dyskusji uchwalili jednogłośnie następującą rezolucję:

1) Protestujemy przeciw dotychczasowej polityce artystycznej i budżetowej Polskiego Radja w Warszawie, która stale w swych audycjach nie uwzględnia pozastołecznych sił artystyczno-muzycznych, co połączone jest z wielką szkodą dla rozwoju regjonalnej kultury.

2) Ponieważ jest rzeczą dowiedzioną, iż rozwój radjofonji, jak i wogóle muzyki mechanicznej, podkopał ekonomiczną egzystencję dużej rzeszy muzyków zawodowych, przeto jest rzeczą słuszną, sprawiedliwą i konieczną, ażeby Polskie Radjo — instytucja mająca tak duże dochody z opłat abonamentowych umożliwiła bezrobotnym często muzykom otrzymanie chociażby doraźnego zarobku.

3) Dlatego też zebrani żądają: a) ograniczenia do minimum nadawania muzyki z płyt gramofonowych jak również ograniczenia audycyj zagranicznych do najbardziej wartościowych, zaś b) uwzględnienia w jak największej mierze rodzimej muzyki żywej, zwłaszcza współczesnej.

4) W Katowicach istnieje stała orkiestra symfoniczna, zespoły kameralne, działają artyści-wirtuozi, prelegenci, recytatorzy oraz wielka ilość zespołów śpiewaczych. Ten tak ożywiony, a stosunkowo młody ruch artystyczny, wymaga pieczołowitej i bacznej opieki ze strony sfer centralnych.

5) Z powyższych powodów zebrani żądają przyznania na cele propagandowo-muzyczne rozgłośni katowickiej kwoty proporcjonalnej do kwoty wpłaconej przez radjoabonentów okręgu śląskiego, celem umożliwienia śląskim siłom artystycznym znacznego udziału w programach rozgłośni katowickiej, oraz stworzenia przy tejże rozgłośni stałego zespołu orkiestrowego, któryby wykonywał muzykę popularną i taneczną w miejsce dotychczas nadawanych audycyj z płyt gramofonowych.

KONKURS KOMPOZYTORSKI

Celem pobudzenia twórczości muzycznej w zakresie dzieł przystępnych dla najszerszych sfer miłośników muzyki rozpisuje Wydział Oświecenia Publicznego Urzędu Wojewódzkiego Śląskiego konkurs na utwory zespołowe względnie orkiestralne na następujących warunkach:

1) forma oraz czas trwania utworu dowolne (uwertura, fantazja, taniec, marsz, utwór charakterystyczny, intermezzo, warjacje, suita i t. p.).

2) skład orkiestry dowolny (orkiestra smyczkowa, harmonijkowa, mandolinowa, złożona z cytr, gitar lub o składzie różnych instrumentów) jednakże z wyłączeniem fortepianu,

3) za najlepsze prace naznacza się trzy nagrody:

I nagroda zł. 300.—
II „ zł. 200.—
III „ zł. 100.— oraz trzy odznaczenia honorowe.

4) utwory opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą zawierającą adres kompozytora należy nadsyłać pod adresem: Urząd Wojewódzki Śląski — Wydz. Oświecenia Publ., Katowice, do dnia 30 października r. b.,

5) utwory nadesłane na konkurs muszą być oryginalne, nienagrodzone na żadnym konkursie, nigdzie drukiem nieogłoszone, ani dotychczas niewykonywane,

6) nagrodzone oraz odznaczone utwory stają się własnością Wydziału Oświecenia Publicznego; prócz tego Wydział Oświecenia Publicznego zastrzega sobie prawo kupna utworów nienagrodzonych,

7) utwory nienagrodzone można odebrać do dn. 30 marca 1935 r.,

8) skład sądu konkursowego jest następujący: Faustyn Kulczycki, dyr. Państw. Konserwatorjum muzyczn. w Katowicach, Tadeusz Prayzner, prof. Państw. Konserwatorjum muzyczn. w Katowicach, Marjan Cyrus Sobolewski, prof. oraz przedstawiciel Wydziału Oświecenia Publicznego.

Uprasza się wszystkie pisma o przedrukowanie warunków powyższego konkursu.

MIĘDZYNARODOWY KONKURS SKRZYPKÓW W WARSZAWIE

W m-cu marcu 1935 r. odbędzie się w Warszawie międzynarodowy konkurs skrzypków im. Henryka Wieniawskiego, zorganizowany przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Chopina Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Udział w konkursie mogą przyjąć osoby obojga płci i wszelkich narodowości w wieku do lat 30. Każdy z uczestników konkursu obowiązany jest wykonać: jeden utwór J. S. Bach, dwa utwory H. Wieniawskiego oraz jeden utwór nowoczesny. Konkurs odbędzie się w 2-ch etapach, przyczem do drugiego etapu będą dopuszczeni najlepsi skrzypkowie w liczbie 20-tu, którzy wykonają z towarzyszeniem orkiestry dwie części (I i II lub II i III) jednego z koncertów skrzypcowych H. Wieniawskiego.

Przewidziane jest siedem nagród pieniężnych oraz 15 dyplomów honorowych.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

F. Olszewski. Preludja na organy op. 8 № 11. Nakład i własność kompozytora. Poznań 1934.

F. Lessel. Warjacje № 2 na fortepian w opracowaniu prof. Z. Drzewieckiego. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934.

Polska Pieśń Chóralna — zeszyt IV (Pieśni ludowe Stanisława Kazury na chór mieszany). Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934.

Inż. Józef Stein, Wpływ muzyki mechanicznej na bezrobocie polskich muzyków zawodowych i na poziom ich płac. Odbitka z kwartalnika „Statystyka pracy“ — rocznik XIII — 1934.

„Śpiewak“ — miesięcznik muzyczny, Katowice. Zeszyty za maj, czerwiec i lipiec — sierpień 1934.

Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie — Lwów, № 84.

„Orlęta“ — miesięcznik polskiej młodzieży szkolnej — Poznań, czerwiec 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej *Teodor Zalewski.*

TW
MP

MUZYKA POLSKA

IV

KWARTALNIK

1934

TREŚĆ:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W LUTYM 1935 R.

Druk. M. GARASIŃSKI, Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski | Zeszyt IV

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16
P.K.O. 18.670

OD REDAKCJI

Zeszyt niniejszy zamyka pierwszy rocznik naszego pisma. Z prawdziwą radością możemy stwierdzić, że, wbrew przestrogom pesymistów, pismo wywołało żywy oddźwięk wśród muzyków i miłośników muzyki i nie braknie nam z wielu stron bardzo życzliwej zachęty oraz poparcia w podjętej przez nas pracy.

Przebyty rok jest zbyt krótkim czasokresem, abyśmy mogli osiągnąć te wszystkie zamierzenia, które postawiliśmy sobie na wstępie. Jednak już dziś możemy stwierdzić, że jedno z podstawowych naszych zamierzeń zostało zrealizowane: pismo skupiło dookoła siebie muzyków polskich młodszego pokolenia, sprzęgło ich w zgodnym wysiłku i aktywnej współpracy nad rozwiązaniem licznych problemów naszego życia muzycznego.

W pierwszych zeszytach pisma poświęcaliśmy wiele miejsca naszym zachwaszczonym stosunkom muzycznym, otwarcie i szczerze wypowiadając nasz sąd o ich bolączkach i anomaljach. Mamy przekonanie, że potrzebne są tego rodzaju zdecydowane uwagi krytyczne, piętnowanie wszelkiego gatunku „żerowania“ na sprawach sztuki, wreszcie walka z nieuctwem i zaśniedziałym szablonem reprezentantów napuszonej przeciętności. Tego stanowiska i nadal nie zaniechamy, albowiem przywiązujemy wielką wagę do podniesienia poziomu naszego życia muzycznego i gotowi jesteśmy zdecydowanie walczyć z tem wszystkiem, co może mu zagrażać.

W pracy naszej kładziemy szczególny nacisk na to, żeby nie zasklepiać się w rozważaniach teoretycznych i oderwanych, lecz pozostawać w kontakcie z życiem, wskazywać na jego potrzeby, odnaj-

dywać drogi prowadzące do podniesienia kultury muzycznej w Polsce. Pod tym względem okazała się pożyteczną ankieta ogłoszona przez nasze pismo: pociągnęła ona za sobą zupełnie konkretne poczynania praktyczne, nie pozbawione szerszego znaczenia. Utrzymując i nadal ten kierunek, dołożymy wszelkich starań, aby „Muzyka Polska" miała coraz bogatszą treść i możliwie wszechstronnie omawiała zagadnienia życia muzycznego w Polsce, nie zapominając informować czytelników o najnowszych prądach i wydarzeniach muzycznych zagranicą.

Czujemy się w obowiązku podziękować wszystkim czytelnikom i sympatykom naszego pisma za poparcie oraz zrozumienie intencyj, któremi się kierujemy. Jednocześnie wyrażamy szczerą wdzięczność wszystkim tym, którzy zechcieli nam nadsyłać swe uwagi i spostrzeżenia. Nie wątpimy, że zapoczątkowany w ten sposób kontakt nasz z czytelnikami w dalszym ciągu jeszcze bardziej się zacieśni i doprowadzi do trwałego porozumienia tych, których łączy troska o przyszłość kultury muzycznej w Polsce.

BRONISŁAW RUTKOWSKI, Prof. Państw. Kons. Muz. Warsz.

Z ZAGADNIEŃ DZISIEJSZEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ W POLSCE

I

Przeglądając artykuły poświęcone zagadnieniom muzyki kościelnej w Polsce, jakie ukazały się w prasie polskiej od połowy w. XIX do czasów ostatnich, odnosimy wrażenie, iż muzyka kościelna była i jest najsłabszą stroną naszej ogólnej kultury muzycznej, iż doniosła ta sprawa nie znalazła w społeczeństwie naszem ani głębszego zrozumienia, ani jakiejś zdecydowanej postawy. Półśrodki, połowiczne rozwiązania, zmarnowane wysiłki światłych i muzycznie uzdolnionych jednostek, brak planowości w pracy — oto najogólniejsze wrażenia z dziejów muzyki kościelnej w Polsce z ostatnich kilkudziesięciu lat.

Niski poziom muzyki kościelnej w Polsce usprawiedliwiano dawniej utratą niepodległości, zahamowaniem rozwoju naszej ogólnej kultury muzycznej, ciężkiemi warunkami bytu Kościoła katolickiego. W Polsce Niepodległej nie wiele się zmieniło w muzyce kościelnej. Nie pomógł Konkordat, nie pomogło zorganizowanie zrzeszeń katolickich, nie pomogło nowe szkolnictwo polskie ogólnokształcące i muzyczne.

Muzyka kościelna wciąż pozostaje u nas synonimem nieporządku, złego stylu, nieuctwa i amatorstwa.

Trudno zrozumieć — dlaczego państwo katolickie, posiadające bogate i ciekawe tradycje muzyki kościelnej (ww. XVI, XVII), nie otoczy należną opieką Sztuki, będącej nieodłączoną częścią kultu religijnego. Naród, który wydał Szamotulskich, Zieleńskich, Pękielów i Gorczyckich słucha dziś w kościołach mu:yki pozbawionej piękna i dostojności, muzyki, która nic nie ma wspólnego z artyzmem, a poza tekstem — niewiele z kościołem.

Zapoczątkowany w połowie w. XIX na Zachodzie (Niemcy, Belgja, Francja) ruch nad odrodzeniem muzyki kościelnej dał świetne wyniki. We wszystkich bodaj państwach zachodnich, nie wyłączając państw mniejszych, muzyka kościelna posiada dziś wysoki poziom artystyczny. Istnieje tam ciekawa współczesna literatura muzyki kościelnej; ukazują się fachowe perjodyczne pisma, poświęcone omawianym tu zagadnieniom; chóry kościelne, szczególnie przy katedrach i większych kościołach mają ustaloną dobrą opinję muzyczną; kościoły posiadają wartościowe i dobrze utrzymane organy; pracują przy nich całe zastępy wykształconych i muzycznie uzdolnionych organistów i kierowników chórów.

W Polsce, za wyjątkiem b. zaboru niemieckiego, a w szczególności dzielnicy poznańskiej, piękny ten ruch nie znalazł głębszego zrozumienia. Zapoczątkowany tu i ówdzie przez entuzjastów tej sprawy (ks. Surzyński, ks. Gruberski, ks. Mączyński, H. Makowski i inni) wkrótce z braku poparcia zamierał. To też dziś wśród narodów kulturalnych zajmujemy na polu muzyki kościelnej jedno z ostatnich miejsc. Jedynie katedra poznańska, posiadająca wartościowy chór i piękne organy broni honoru muzyki kościelnej w Polsce.

II

Muzyka w Kościele katolickim, będąc składową częścią liturgji, regulowana jest przepisami Papieży i Biskupów. W ciągu wieków ukazało się mnóstwo zarządzeń władz duchownych, dotyczących muzyki kościelnej. Niektóre z nich ściśle precyzowały stanowisko Kościoła w stosunku do aktualnych ówcześnie zagadnień muzycznych, inne piętnowały zaniedbania i nadużycia muzyczne, jakie często wkradały się do kościołów.

Zastanawiając się nad niskim obecnie poziomem muzyki kościelnej w Polsce, szukając możliwości rozwiązania tej doniosłej. sprawy dla naszej ogólnej kultury muzycznej, powstaje pytanie: czy istnieją jakie zarządzenia Papieży, dotyczące muzyki kościelnej, *któreby dziś Kościół obowiązywały?*

W ostatnich 25-ciu latach ukazały się dwa ważne dekrety Stolicy Apostolskiej w sprawie muzyki kościelnej.

22 listopada 1903 r. Papież Pius X, wielki propagator piękna liturgji i sztuki kościelnej, ogłasza swoje wiekopomne *Motu Proprio*, będące jasnem sformułowaniem zasad muzyki kościelnej. Ta doniosła dla muzyki ustawa, obok wskazań negatywnych — jak zakaz wprowadzania do kościołów muzyki lekkiej i teatralnej, śpiewów solowych, niepotrzebnego powtarzania i niedopuszczalnego

przeinaczania tekstów w śpiewach liturgicznych—zawiera wskazania pozytywne: ustanawia kryterja dla osądzenia charakteru religijnego utworu muzycznego, wskazuje style muzyczne, i daje jego wzory, właściwe tekstom liturgicznym, mówi o kościelnej muzyce instrumentalnej (orkiestry, organy).

Istnieje obszerna literatura, omawiająca szeroko poszczególne punkty *Motu Proprio*.

Z braku miejsca ograniczam się do przytoczenia jedynie kilku fragmentów z *Motu Proprio*, które, zdaniem mojem, mogą zainteresować każdego muzyka.

§ 2. Muzyka kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgji, a mianowicie: *świętość* i *piękność formy*, z których wynika koniecznie inna cecha jej, *powszechność*. Powinna być *święta*, a więc wykluczać wszelką świeckość, nietylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddaną.

Powinna być *sztuką prawdziwą*, gdyż inaczej niepodobieństwem jest, aby wywierała na dusze tych. którzy jej słuchają, ten wpływ, jaki Kościół zamierza wywrzeć, przyjmując do swej liturgji sztukę tonów. Lecz zarazem powinna być i *powszechną* w tem rozumieniu, że nawet, dozwalając każdej narodowości zużytkowanie w utworach kościelnych tych form właściwych, które stanowią poniekąd wyłączną cechę ich muzyki, powinny one jednak być tak dalece podporządkowane ogólnym cechom muzyki kościelnej, aby nikt z innej narodowości, słuchając jej, nie doznał niedobrego wrażenia.

§ 5. Kościół zawsze uznawał i popierał postęp w sztuce, dopuszczając na usługi kultu wszystko, co genjusz w biegu wieków mógł stworzyć dobrego i pięknego, z zachowaniem jednak praw liturgji. To też i *muzyka współczesna dopuszcza się także w kościele*, skoro i ona dostarcza dzieł tak dobrych, poważnych i uroczystych. że stają się całkiem godnemi obrzędów liturgicznych. Niemniej jednak. ponieważ muzyka najnowsza służy przeważnie do użytku świeckiego, trzeba zwracać największą uwagę, aby kompozycje muzyczne w najnowszym stylu, które się dopuszczają do kościoła, nie zawierały w sobie nic świeckiego, aby nie było w nich reminiscencji motywów wykonywanych w teatrach i aby nawet w samej formie zewnętrznej nie były wzorowane na modłę utworów świeckich.

§ 6. Między różnymi rodzajami muzyki współczesnej, styl teatralny najmniej wydaje się odpowiednim do użycia przy obrzędach kultu, a ten w wieku ubiegłym miał najwięcej powodzenia, szczególniej we Włoszech. Styl ten z natury rzeczy samej staje w największem przeciwieństwie ze śpiewem gregorjańskim i z klasyczną polifonją, a tem samem występuje przeciw prawu zasadniczemu każdej dobrej muzyki kościelnej. Nadto budowa sama, rytm i, że tak powiem, jakiś *konwencjonalizm* stylowi temu właściwy, bynajmniej nagiąć się nie dają do wymagań prawdziwej muzyki kościelnej.

§ 24. Dla dokładnego wypełnienia tego, co się powyżej postanowiło, Biskupi, jeżeli jeszcze tego nie uczynili, powinni ustanowić

w swych diecezjach *komisje specjalne, złożone z osób prawdziwie kompetentnych w kwestjach muzyki kościelnej,* którym w sposób, jaki uznają za właściwy, powierzą zadanie czuwania nad muzyką, która sią wykonywa w kościołach danej diecezji. Niech nie uważają na to tylko, aby muzyka była sama w sobie dobrą, ale *aby nadto odpowiadała siłom śpiewaków i aby była zawsze dobrze wykonaną.*

§ 27. Należy dołożyć starań, aby przywrócić przynajmniej przy głównych kościołach starożytne *Scholae Cantorum*, jak się to już z najlepszym skutkiem w wielu miejscowościach zaprowadziło. Niema żadnej trudności dla kapłana gorliwego założyć taką szkołę nawet przy kościołach mniejszych i wiejskich i owszem, w niej znajdzie sposób bardzo łatwy zgromadzenia wokoło siebie dzieci i młodzieńców z wielką dla nich korzyścią i ze zbudowaniem wiernych.

§ 28. Trzeba starać się podtrzymywać i na wszelki sposób popierać wyższe szkoły muzyczne tam, gdzie już istnieją i starać się zakładać nowe tam, gdzie ich jeszcze niema, gdyż zbyt jest ważnem, aby sam Kościół starał sie o wykształcenie swych nauczycieli, organistów śpiewaków w duchu prawdziwych zasad muzyki kościelnej.

Drugim, niemniej ważnym dokumentem, dotyczącym muzyki jest Konstytucja Apostolska Papieża Piusa XI z dn. 20 grudnia 1928 r. p. t. *„Divini cultus"*. Jest ona uroczystem potwierdzeniem *Motu Proprio* z r. 1903. Papież Pius XI przypominając w *„Divini cultus"* przepisy *Motu Proprio* powiada:

„Ubolewać trzeba, że w niektórych miejscach te bardzo mądre ustawy nie zostały w pełni wprowadzone w życie, z tego też powodu nie zostały stąd osiągnięte spodziewane owoce. Z doświadczenia bowiem nam wiadomo, że albo niektórzy powiadali, iż te prawa mimo tak uroczystego ogłoszenia ich nie obowiązują; albo, że niektórzy wprawdzie zrazu im się poddali, zwolna atoli czynili ustępstwa w muzyce tego rodzaju, który wogóle nie powinien mieć wstępu do kościołów; albo wreszcie, że gdzie niegdzie, zwłaszcza podczas świeckich uroczystości, obchodzonych ku czci sławnych muzyków, brano stąd powód wykonywania w kościele niektórych utworów, które, aczkolwiek znakomite, to przecież, nie odpowiadając miejscu świętemu i świętości liturgji, bezwarunkowo nie powinny być w kościołach dopuszczane.

„Divini cultus" w szeregu rozdziałów kładzie wielki nacisk na wykształcenie muzyczne kleru (w Seminarjach duchownych lekcje śpiewu kościelnego winny odbywać się codziennie), zaleca zakładanie i organizowanie chórów kościelnych, daje wskazówki dotyczące instrumentalnej muzyki kościelnej, mówi o szerzeniu zamiłowania do śpiewów kościelnych wśród najszerszych warstw społecznych i popieraniu szkolnictwa muzycznego.

Kończy Papież Pius XI swoją Konstytucję niedwuznacznym nakazem:

„To nakazujemy, ogłaszamy, zatwierdzamy, uznając niniejszą Konstytucję Apostolską za nienaruszalną, obowiązującą i skuteczną teraz i na przyszłość, dostającą i uzyskującą pełny i nienaruszony skutek, bez względu na jakiekolwiek przeciwne zarządzenia. Nikomu przeto z ludzi nie wolno nadwerężać tej Konstytucji przez Nas ogłoszonej, lub jej się sprzeciwiać“.

Widzimy więc, iż obowiązujące dziś Kościół ustawy w sprawie muzyki kościelnej są wyjątkowo dobre i nie budzą żadnych zastrzeżeń czysto muzycznych. Wykonanie ich byłoby naprawą i odrodzeniem muzyki kościelnej.

30 tat upłynęło od czasu ogłoszenia *Motu Proprio*, 6 lat od— *„Divini cultus“*, a żadnego skutku u nas te ustawy nie odniosły, gdyż nie są *w żadnej z djecezyj naszych w całej pełni wykonywane*.

Niektórzy twierdzą, iż *Motu Proprio* i *„Divini cultus“* były w swej istocie tylko życzliwą i ojcowską radą Papieży, bez mocy obowiązującej dla innych djecezyj poza obrębem Rzymu, ani też dla żadnego kościoła poszczególnie wziąwszy, zanim Ordynarjusz miejscowy w zakresie swej władzy nie zechce uczynić tych ustaw na swoim terenie obowiązującemi. Tego rodzaju twierdzenie jest w całkowitej sprzeczności ze wstępem *Motu Proprio* i z przytoczonym tu zakończeniem *„Divini cultus“*.

Wysuwany jest argument, iż oba zarządzenia Papieży nie przewidują żadnych represyj w stosunku do osób, które tych ustaw wykonywać nie będą, a więc, że są to zarządzenia platoniczne i do pewnego stopnia fakultatywne. Należałoby w takich wypadkach zapytać — czy podobna taktyka postępowania dotyczy wszystkich przepisów kościelnych, czy też jedynie przepisów, dotyczących muzyki kościelnej?..

Papież Aleksander VII ogłosił w r. 1657 exkomunikę, zawieszenie w czynnościach kapłańskich i cofnięcie pensji za uchylanie się przed przestrzeganiem regulaminu o muzyce kościelnej, a Kardynał Wikarjusz nakładał kary cielesne na opornych kierowników chórów. Można byłoby przytoczyć i inne przykłady sankcji nietylko moralnej lecz i materjalnej w stosunku do osób, nieprzestrzegających przepisów dotyczących muzyki kościelnej. Czy tego rodzaju sankcje i w czasach dzisiejszych są konieczne?..

Innym wreszcie argumentem, upoważniającym podobno do nieprzestrzegania rozporządzeń muzycznych Papieży jest twierdzenie: „wierni to lubią“ — to znaczy lubią ten rodzaj muzyki, który został przepisami Papieży z kościołów wyrugowany.

III

Aczkolwiek łacińskie przysłowie głosi: „Vox populi—vox Dei“, to jednak upodobania artystyczne szerokich mas nie mogą nam służyć za wskaźnik jaką powinna być sztuka i w jakim kierunku ma się ona rozwijać.

Sztuki piękne zawsze rozwijały się dzięki wybitnym indywidualnościom artystycznym, zaś tłumy stale hamowały ten rozwój, stale upodobaniami swojemi obniżały ogólną kulturę artystyczną.

Kościół Katolicki był w swoim czasie przodownikiem w rozwoju nauk i sztuk pięknych. Tworzył i opiekował się arcydziełami, które przetrwały wieki i do dnia dzisiejszego nic nie straciły na swej wartości. Ale gdy powstawały te arcydzieła, Kościół nie zwracał się do szerokich mas po sąd artystyczny, nie starał się dostosować sztuki do poziomu ich upodobań, lecz w przeświadczeniu wartości i wielkości tej sztuki — ją rozpowszechniał i protegował. Tak postępując, Kościół spełniał misję kulturalną: kształcił i podnosił powszechne upodobania artystyczne, dając nieprzemijające wzory piękna.

Niestety, ze smutkiem musimy przyznać, że w polskich Kościołach Katolickich dzisiaj zepchnięto sztukę na plan ostatni. Nie przywiązuje się do niej tego znaczenia, jakie dawniej obowiązywało, nie docenia się jej wartości i jej w kościele przeznaczenia. Zachowały się tylko dawniejsze arcydzieła — i te z braku odpowiedniej opieki nieraz w stanie opłakanym — wszystko zaś co powstaje dzisiaj, za nielicznemi wyjątkami nie przedstawia wielkiej wartości artystycznej. Wystarczy zajrzeć tylko do naszych kościołów, zobaczyć nasze procesje, obrazy, figury, feretrony i ołtarze, aby się przekonać jak przerażająco .mało dba się u nas o estetykę.

Możnaby to tłomaczyć ogólnym zubożeniem kraju, małą ofiarnoście na potrzeby kościelne, brakiem protektorów i mecenasów sztuki, którzy majątki całe ongiś wkładali w sztukę kościelną, no i wreszcie — ogólnym upadkiem twórczości artystycznej. Są jednakże inne, istotniejsze tego przyczyny.

Dzisiejsza sztuka kościelna całkowicie podporządkowuje się upodobaniom szerokich mas, które nigdy nie były wygórowane. Zawsze cechowała je płytkość i konwencjonalizm. Wymownym tego dowodem są u nas wnętrza naszych kościołów, „które nie o pobożności, ale o jej dekadencji wymownie, a groźnie świadczą, o zwyrodnieniu uczuć religijnych, w których pustkę wewnętrzną

i nieumiejętność skupienia myśli przed obliczem Bożem zastępuje nieszczera, sentymentalna deklamacja". [1])

Lecz żadna dziedzina w kościele Katolickim w Polsce nie jest tak uzależniona od upodobań szerokich mas jak muzyka. Dlatego to przepisy Kościoła nie mogą tej kwestji u nas uregulować — nie zwraca się wcale na nie uwagi. Na temat wartości artystycznych i religijnych chorału gregorjańskiego napisano bardzo wiele, najwybitniejsi muzycy uznali chorał gregorjański za muzykę religijną o wielkich walorach artystycznych — u nas jednak opinje te nie znajdują w praktyce żadnego oddźwięku i wystarczył wzgląd, że dzisiejszym tłumom ta uduchowiona, o mistycznym nastroju muzyka nie odpowiada, ażeby chorał gregorjański w naszych kościołach był zaledwie tolerowany. Nie lepiej jest i z muzyką wokalną wielogłosową Palestriny i innych dawnych mistrzów, jak i z muzyką organową.

Natomiast popierane jest i rozpowszechniane wszystko to, co się masom podoba, co dogadza ich gustom, co dostosowane do ich przeciętności. Więc sola skrzypcowe, sola wiolonczelowe zawodzące i sentymentalne, arje operowe, a nieraz i romanse z podłożonym tekstem religijnym, hałaśliwe, brutalne orkiestry dęte, nie odpowiadające powadze Kościoła i nabożeństw cieszą się powodzeniem, są dziś u nas w modzie, bo tego życzą sobie masy, bo „lud to lubi".

Skutki tego są zgubne i dla piękna samej liturgji i dla ogólnej kultury muzycznej kraju. Dbałość więc o piękną, wartościową i dobrze wykonaną muzykę w Kościele jest nakazem pilnym, ze względu na jej wpływ na szerokie warstwy społeczne.

IV

Repertuar dzisiejszej muzyki kościelnej tak instrumentalnej jak i wokalnej składa się u nas przeważnie z utworów pozbawionych większych wartości muzycznych. Zakrzepła forma i przestarzałe środki wyrażania muzycznego świadczą o zaniku, albo też o upadku twórczości we współczesnej muzyce kościelnej. Z nabożnym pietyzmem i podziwem patrzymy w przeszłość, która zostawiła dzieła naprawdę wielkie, niestarzejące się nigdy, w których przejawia się i wielka religijność i genjusz muzyczny. Dziwimy

[1]) M. Zdziechowski.

się tej wielkiej obfitości i doskonałości muzyki kościelnej wieków dawnych i niezrozumiałą, do pewnego stopnia, jest nikłość i ilościowa i jakościowa tej muzyki w czasach dzisiejszych.

Muzyka t. zw. świecka zdobywa dziś coraz to nowe tereny i wzbogaca się nowemi, pod wieloma względami ciekawemi kompozycjami, jedynie dział muzyki kościelnej posuwa się naprzód nieśmiałemi krokami.

Prawdziwie wielka twórczość artystyczna przejawia się w wartości tematu i w doskonałej realizacji jego, inaczej mówiąc: w doskonałości treści i formy. Jedno drugim się uzupełnia, jedno z drugim ściśle się łączy. Jeśli jedno albo drugie jest niedociągnięte — utwór jest chybiony.

Głębokość i wartość tematu (pomysłu) w muzyce religijnej może się zrodzić jedynie z wielkiej wiary, przejęcia się jej treścią i odczucia jej ducha.

Najzdolniejszy kompozytor, nie będąc głęboko religijnym nie potrafi stworzyć arcydzieła muzyki kościelnej. Znamy wszak cały szereg zdolnych i utalentowanych kompozytorów, którzy próbowali tworzyć muzykę do tekstów religijnych lub też chcieli stworzyć dzieła instrumentalne o charakterze religijnym i niestety — zostawili dzieła, niepozbawione wprawdzie wartości muzycznych, lecz dalekie od muzyki religijno-kościelnej, gdyż religijność tych autorów była zbyt powierzchowna.

Wartościową muzykę kościelną może stworzyć jedynie talent muzyczny, posiadający wiedzę i technikę kompozytorską, głęboko jednocześnie przejęty prawdami wiary oraz treścią i formą religji.

Religijność społeczeństwa dzisiejszego, a szczególnie — polskiego, jest naogół płytka, powierzchowna. Opiera się ona na urzędowej przynależności do Kościoła (katolicy „paszportowi“) i na tradycji. Brak jej podstaw przekonaniowych, uczuciowych i trwałych argumentów rozumowych. Nieliczne jednostki stanowią wyjątek i nie wywierają większego wpływu na pogłębienie życia religijnego.

Mało u nas wybitnych artystów-twórców zdecydowanie należy do Kościoła Katolickiego, mało wybitnych i utalentowanych muzyków interesuje się tematami religijnemi i pięknem liturgji Kościoła. Wynika stąd ubóstwo twórczości naszej muzyki kościelnej.

Zajmują się nią ludzie przeważnie bez talentu i bez głębszych, poważniejszych studjów muzycznych. Nie posiadając zdolności twórczych kopjują twórczość dawnych mistrzów — co w rezultacie daje nudną parodję. Przeważna ilość tych „kompozytorów“

czuje się uprawnioną i powołaną do tworzenia muzyki kościelnej tylko na tej zasadzie, że ma jakie takie pojęcie o harmonji i kontrapunkcie. Inni znowuż—to grafomani i niepoprawni plagiatorzy.

Utarło się u nas mniemanie, iż zostać kompozytorem muzyki kościelnej jest znacznie łatwiej, niż kompozytorem muzyki świeckiej. O tyle to jest prawdą, iż muzyce świeckiej stawiamy dziś wysokie wymagania, czego niestety nikt nie czyni w stosunku do muzyki kościelnej.

V

Dla szerokich rzesz wiernych Kościół jest jedyną instytucją kształcącą je pod względem estetycznym. Istnieje zatem niewątpliwie ścisły związek między poziomem muzyki kościelnej, a ogólną muzykalnością społeczeństwa.

Coraz częściej spotykamy się u nas z twierdzeniem, iż niemuzykalność naszego społeczeństwa przypisać należy wprowadzeniu organów do naszych kościołów. Instrument ten zastąpił podczas nabożeństw śpiewy wiernych, odsunął ich od bezpośredniego udziału w muzyce kościelnej. Powoływanie się na muzykalność społeczeństwa rosyjskiego, wykształconą pod wpływem śpiewów cerkiewnych — wydaje się bardzo przekonywujące.

Jest tylko trochę słuszności w dopatrywaniu się u nas w organach kościelnych hamulca na rozwój muzykalności społeczeństwa polskiego. Bo jednak w Niemczech, Austrji, Szwajcarji, Belgji i Anglji organy są również instrumentem kościelnym, spotkać je można nawet i w domach prywatnych, a mimo to muzykalność społeczeństwa na tem nie ucierpiała. Wina zatem tkwi nie w organach jako takich, instrumencie pięknym, barwnym, posiadającym wartościową literaturę, lecz w nieumiejętnem i bylejakiem posługiwaniu się tym wyjątkowo skomplikowanym instrumentem.

Wiemy wszak wszyscy dobrze, jak mało w Polsce mamy odpowiednio wykształconych organistów. Przytoczę tu dane w cyfrach, które jaśniej zobrazują faktyczny stan rzeczy. Otóż w Polsce istnieje około 5000 parafjalnych kościołów katolickich i około 300 filjalnych. Jeśli weźmiemy pod uwagę tylko kościoły parafjalne, przy których pracują organiści jako stali pracownicy —otrzymamy bardzo pokaźną cyfrę ogółu organistów. Z nich zaledwie 15% ma ustalone wykształcenie muzyczne. Reszta — to prywatni uczniowie, prywatnie wykształconych organistów. Spotykamy dziś jeszcze w Polsce organistów grających tylko „na białych klawiszach“ i nie mających najmniejszego pojęcia o nutach. Czytamy ogłosze-

nia w pismach kościelnych Małopolski, w których organiści poszukujący posady podkreślają swoją fachowość tem, że „grają z nut“! Jeśli zaś chodzi o wykształcenie ogólne, to 50% organistów nie posiada nawet wykształcenia z zakresu obecnej szkoły powszechnej, a zaledwie kilkadziesięciu ma wykształcenie średnie. Statystyka ta jest przerażająca.

Spotykamy się również u nas ze zdaniem, że dla organisty niekonieczne jest kształcenie się w grze organowej, chodzi bowiem tylko o to ażeby posiadał on zdolności improwizacyjne. Jakgdyby można było doskonale improwizować na instrumencie, techniki gry którego w całej pełni nie opanowało się! To też przeważnie w kościołach naszych organiści „improwizują“ i w większości wypadków nie stać ich choćby na porządne tylko wykonanie utworów, niewątpliwej wartości muzycznej. Tego rodzaju „improwizacje“ nie mogą umuzykalniać uczestników nabożeństw.

Ponadto stan organów w kościołach naszych pozostawia wiele do życzenia. Organy z dobrą dyspozycją głosów, wyintonowane, doskonale nastrojone, z mechanizmem sprawnie funkcjonującym należą u nas do wyjątków. Wystarczy zbadać stan organów w kościołach np. Warszawy, by się przekonać jak te instrumenty są u nas zaniedbane.

W wielu kościołach mniejszych, a nawet i większych, nie mówiąc już o kaplicach zastępuje organy fisharmonja, instrument o charakterze wulgarnym. Brzmieniem swojem przypomina ona ręczne harmonje i właściwie niewiele od nich się różni. Ta brzydka i nieznośna dla ucha muzykalnego imitacja organów jest u nas tolerowana i bardzo rozpowszechniona.

Jeśli więc mówimy o roli organów w naszej ogólnej kulturze muzycznej, to należy przedewszystkiem podkreślić zaniedbanie, w jakiem się instrument ten u nas znajduje. Należy w końcu wyrazić życzenie, aby stanowiska organistów oddawać w ręce dobrych fachowców i ażeby prawdziwie wartościowa kościelna literatura organowa rozbrzmiewała po naszych kościołach.

VI.

Niejednokrotnie zastanawiano się u nas nad środkami zaradczemi dla podniesienia poziomu muzyki kościelnej. Wymieniano: kształcenie uzdolnionych i inteligentnych organistów, zakładanie przy większych kościołach fachowych chórów, a przy mniejszych—amatorskich, budzenie zainteresowania wśród naszych uzdolnionych

kompozytorów do kościelnej twórczości muzycznej i t. p. Wskazania te są słuszne — wynikają one wyraźnie z potrzeb i niedomagań muzyki kościelnej u nas. Powstaje natomiast pytanie: czyim obowiązkiem jest podjęcie prac nad uporządkowaniem zaniedbanej w naszych kościołach muzyki?

Nie ulega żadnej wątpliwości, iż jest to obowiązkiem duchowieństwa, które spełnia rolę kierowniczą w życiu kościelnym. Ono jedynie, przy poparciu społeczeństwa — zagadnienie muzyki kościelnej w Polsce mogłoby rozwiązać pozytywnie. Niestety, narazie sprawa ta dla polskiego duchowieństwa wogóle nie jest żadnem zagadnieniem. Dla większości—muzyka w kościele jest czemś dodatkowem, mało istotnem. Duchowieństwo polskie, za wyjątkiem jednostek, naogół nie posiada głębszych i skrystalizowanych aspiracyj artystycznych, tak jak zresztą nie posiada tego w swej masie i inteligencja nasza. Proboszcz, tolerujący, a czasem nawet i wprowadzający do powierzonego mu kościoła muzykę w złym stylu, lub nieodpowiadającą wymaganiom przepisów Kościoła, nie przypuszcza zupełnie, iż jest w niezgodzie z zarządzeniami Papieży — poprostu, nie zdaje sobie z tego sprawy; nie posiadając kultury muzycznej, nie rozróżnia wartości muzycznych, kieruje się zwyczajem, modą, upodobaniami otoczenia.

Można bez przesady powiedzieć, iż poziom śpiewów i muzyki w każdym poszczególnym kościele jest odbiciem zainteresowań i upodobań muzycznych księży proboszczów.

Nie organista, nie kierownik chóru kościelnego i nie instrukcje biskupie ani też papieskie regulują u nas muzykę kościelną, czyni to proboszcz i często bardzo apodyktycznie.

Przed laty Ks. Arcybiskup Mańkowski pisał w „Hosannie": „niech nam wolno będzie taki między innemi wysnuć wniosek, iż im mniej u nas znajomości śpiewu i muzyki wśród duchowieństwa, tem bardziej wskazaną jest skromność i powściągliwość w dysputowaniu i wydawaniu sądu o tych rzeczach. Bo i cóżby powiedzieli o tym, który sam słabo czytać umiejąc, chciałby uchodzić za krytyka literackiego".

Niestety, mądra i słuszna rada głębokiego liturgisty jest w praktyce stosowana jedynie przez nieliczne i światlejsze jednostki z pośród polskiego duchowieństwa.

Papież Pius XI w rozdziale I. i II. „Divini cultus" zwraca uwagę na kształcenie w muzyce kościelnej wychowanków Seminarjów duchownych i innych zakładów, kształcących i wychowujących kler. Zaleca „częste i codzienne niemal lekcje lub ćwicze-

nia w śpiewie gregorjańskim i muzyce kościelnej". Gdyby przepis ten odpowiednio i fachowo był w Seminarjach duchownych wykonywany, możnaby mieć nadzieję, iż powoli, przy pomocy młodych księży, muzyka kościelna w Polsce wejdzie na właściwe tory. O ile mi jednak wiadomo, przepis ten nie znalazł praktycznego zastosowania w większości polskich Seminarjów duchownych.

Tworzy się więc jakieś błędne koło, z którego wyjścia narazie nie widać. Wielu też jednostkom pracującym w Polsce na polu muzyki kościelnej—ręce opadają, tracą wiarę w możliwości naprawy warunków rozwoju tej muzyki u nas, nie widzą przyszłości dla swojej pracy.

Ścisłe łączenie i uzależnianie omawianych tu spraw od warunków ekonomicznych naszego kraju, od przeżywanego kryzysu i t. p. jest powierzchowne, nieistotne. Możnaby było przytoczyć kilka przykładów—jak proboszczowie, dbający o piękno nabożeństw i przestrzegający przepisów kościelnych, potrafili w dzisiejszych czasach pobudować wspaniałe organy, utrzymują fachowo wykształconych organistów, opiekują się organizacją chórów kościelnych i t. p. I znowuż możnaby było przytoczyć mnóstwo przykładów—jak w parafjach stosunkowo zamożnych nic dla muzyki kościelnej nie robi się, a grosz wydany na ten cel uważanoby bodajże za zmarnowany.

Sprawa muzyki kościelnej jest u nas sprawą wciąż otwartą. Należy szukać wyjścia z błędnego koła, w jakim się znalazła u nas muzyka kościelna. Obecny stan upakarzający jest dla narodu kulturalnego i dla narodu katolickiego.

Encykliki papieskie i wymagania współczesnej kultury muzycznej nakazują uregulowanie i podniesienie poziomu muzyki kościelnej.

Jest to sprawa doniosła i dla Kościoła i dla kultury szerokich warstw społecznych.

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

O DOWOLNOŚCIACH W INTERPRETACJI CHOPINA

W ostatnim czasie uczynił się niemały huczek w prasie i w pewnym odłamie sfer muzycznych, z powodu efektu, użytego przez genjalnego pianistę polskiego Józefa Hofmanna w końcowych taktach Kołysanki Chopina, polegającego na 8-krotnem akcentowaniu dźwięku As. Zgorszenie jednego z naszych pianistów, które przedostało się na łamy jednego z pism warszawskich, za pośrednictwem anonimowego, poszukującego drobnych sensacyjek, reportera, w formie nieścisłej i potępienia godnej — skłoniło mnie do zastanowienia się nad sprawą pewnych dowolności interpretacyjnych w grze wielkich pianistów, w odniesieniu do twórczości Chopina. Poniższe uwagi, nie roszczące zresztą pretensji do wyczerpującego ujęcia tego interesnjącego— nietylko dla pianistów—problematu, posłużą, jak sądzę, do rzucenia snopu światła na poruszone zagadnienie.

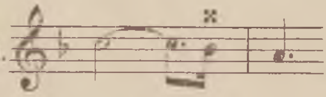
Czy święta dla nas twórczość Chopinowska posiada ustalony i jednoznaczny, powszechnie przyjęty tekst muzyczny? Na pytanie to istnieje w obecnym stanie rzeczy tylko jedna prawdziwa odpowiedź i to—przecząca. Do tej pory nie egzystuje żadne wydanie dzieł nieśmiertelnego mistrza, któreby mogło uchodzić za autentyczne. Przeciwnie, poszczególne wydania, redagowane często przez najpoważniejszych muzyków-pianistów, a nawet przez uczniów Chopina (jak Mikuli), różnią się poważnie co do tekstu nutowego, cóż dopiero mówić o znakach dynamicznych, czy też frazowaniu. Ostatnia zaś edycja, jaka została wypuszczona w świat przez Oxford University Press pod redakcją p. Edwarda Ganche'a, opierająca się na tekście przejrzanym przez Chopina, będącym w posiadaniu jednej z najwierniejszych uczennic Chopina, Jane

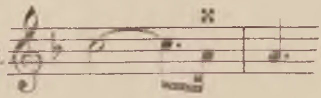
Stirling, nietylko nie wyjaśniła wielu wątpliwości, lecz wprowadziła duże zamieszanie. Niektóre teksty pojawiły się w tak odmiennej, tak radykalnie odbiegającej od powszechnie przyjętej, szacie, że wydają się wątpliwemi, a nawet zupełnie błędnemi.

Jak to rzeczowo wyjaśnił Dr. Ludwik Bronarski w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej", sprawa ustalenia autentycznego tekstu chopinowskiego jest niezmiernie trudną, skomplikowaną, wymaga ogromnego wysiłku, przekraczającego możność jednostki, wielkich funduszów, a nadewszystko uzgodnienia pewnych podstawowych kryterjów. W każdym bądź razie wydanie takiej „Biblji Chopinowskiej", w którejby każda nutka, każdy znak mógł być uważany za nienaruszalny, jest kwestją długich lat, kwestją nieprędkiej przyszłości.

Jeśli więc zmuszeni jesteśmy przyjąć za pewnik, że muzyczny ogół, a przedewszystkiem najwybitniejsi interpretatorzy Chopina, nie posiadają autentycznego źródła, z któregoby mogli czerpać prawdę przy odtwarzaniu dzieł jego — to jasnem być musi, że różnią się oni nieraz bardzo poważnie w podawaniu tekstu, w zależności od wydania, czy wydań, z których studjowali. Jeśli zaś wykładnia tekstu jest częstokroć odmienna, to cóż dopiero mówić o kwestjach artystycznej interpretacji, frazowaniu, dynamice.

Dla ilustracji przytaczam tu tylko dwa drobne przykłady: Ballada g-moll op. 23, takt 7-y; w niektórych wydaniach w lewej ręce akord D-G-D, w innych — D-G-Es. Lub jeszcze charakterystyczniejszy: Preludjum d-moll op. 28 № 24 takt 5-y.

jedne wydania: 1.  i t.d.

inne wydania: 2.  i t.d.

(krzyżykami × oznaczam różnice tekstu).

Słyszymy też w rzeczywistości na estradzie obie te interpretacje. Wiadomo, że Chopin nadzwyczaj starannie cyzelował, wygładzał swe kompozycje zanim uznał je za dojrzałe do druku. Zachodzi tu pytanie, czy Chopin z biegiem czasu wprowadził pewne korektury, pewne, że tak powiem, ulepszenia, w niektórych

szczegółach harmonicznych, a może nawet melodycznych. Przytoczony przykład z Ballady g-moll, dopuszcza, zdaniem mojem, taką interpretację. Natomiast duże wątpliwości mieć można co do cytowanego ustępu z preludjum d-moll. Zmiana *b* na *a* zmienia zasadniczo charakter motywu. Trudno sobie wyobrazić, by istniały równolegle obie, tak odmienne wersje, głównego tematu preludjum tego.

Wymienione przykłady nie dadzą się jednak podciągnąć pod pojęcia dowolności artystycznych w interpretacji dzieł Chopina. Są one dowodem tych wątpliwości, jakie w dzisiejszym stanie rzeczy przynosi nieustalony tekst jego twórczości.

Zupełnie odmiennie przedstawi się ta sprawa, gdy przejdziemy do rozważań na temat wydobywania na jaw pewnych ukrytych polifonicznych szczegółów, zmian w dynamice i w tempach, wreszcie do modyfikacji tekstu w formie zdwojeń basu, uzupełnień akordów, lub wprowadzenia „upiększeń" poważniejszych.

Rozpiętość znaczenia powyższych dowolności jest bardzo znaczna, nie dadzą się one postawić na tej samej płaszczyźnie, albo też w czambuł potępić. Różnice między niemi są zbyt wielkie.

W interpretacji niektórych kompozycji Chopina przyjęły się powszechnie pewne pomysły polifoniczne, pewne podkreślenia wtórnych głosów czy melodyj, które — aczkolwiek nie oznaczone przez Chopina—tkwią jakby utajone w samej ich treści. Te nowe oświetlenia, częstokroć bardzo szczęśliwe, pochodzą od niektórych odtwórców — chopinistów i uzyskały sobie prawo artystycznego obywatelstwa.

Przytaczam kilka najcharakterystyczniejszych przykładów. W Balladzie As-dur op. 47 powszechnie przyjęto za drugim i trzecim nawrotem drugiego tematu wydobywać począwszy od 7-go taktu górne dźwięki lewej ręki na trzeciej i szóstej ósemce. W ten sposób powstaje pewien rysunek melodyjny, który przeciwstawia się tematowi prawej ręki w sposób bardzo ożywiający całość. Pomimo, że u Chopina moment ten nie jest oznaczony, nie dodając ani jednego obcego dźwięku wydobywa się to tylko na jaw, co jest jakgdyby w samej muzyce utajone. Według słów Józefa Hofmanna, Antoni Rubinstein pierwszy wprowadził tę interpretację.

Do tej samej kategorji niemal, ogólnie przyjętych przez koncertujących pianistów dowolności interpretacyjnych, należy wykonanie powtarzającego się 6 razy (trzy razy po dwa) „Ritornelu", Più mosso, w Walcu cis-moll op. 64 № 2. Ustęp ten urozmaica się przy dalszych, lub dopiero końcowych powtórzeniach, wydo-

bywaniem w prawej ręce najniższej ósemki taktu (początkowo szóstej, później przedostatniej etc.). I tu powstaje rysunek melodyjny, nie zaznaczony przez Chopina, ożywiający, że tak powiem, pewnego rodzaju monotonję powtarzającego się wielokrotnie motywu. Efekt ten wprowadził zdaje się pierwszy Michałowski, Hofmann zaś przejął go od Gabryłowicza; mieści się on również w wydaniu Klindworta. Józef Hoffman, podczas swych ostatnich koncertów warszawskich, wykonał walc ten dwukrotnie, za każdym razem inaczej. W pierwszej interpretacji wprowadzał efekt ten niezwykle artystycznie — bardzo stopniowo: z początku nic, potem nie akcentując jeszcze wcale przetrzymywał wspomniane ósemki jako ćwiartki, następnie odrobinę akcentując przez pół taktu, dopiero w końcu bardzo dobitnie przetrzymując je przez cały takt. Za drugim razem Hofmann zupełnie nie wydobywał tego efektu, operując jedynie coraz to różnem brzmieniem, uderzeniem, cieniowaniem, wciąż odmienną pedalizacją i ustosunkowaniem obu rąk, raz jeden tylko przy końcu podkreślając zupełnie coś nowego — drugie i trzecie ósemki taktów. Wypadło to również niezwykle pięknie.

Oba przytoczone tu przykłady służyć mogą wymowną ilustracją tych interpretacyjnych pomysłów, którym najbardziej nawet ortodoksyjnie usposobiony chopinista nic zarzucić nie może, pod warunkiem, że podane będą one ze smakiem i z artystycznem uzasadnieniem.

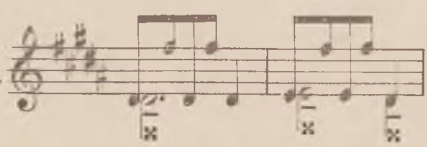
Do tejże kategorji zaliczyć można efekt użyty przez Hofmana przy końcu Kołysanki Des-dur, który wywołał tyle poruszenia. Hofmann grał tę Kołysankę również dwukrotnie, raz dając jej pewną poetycką, czy trochę literacką interpretację wydobyciem zegarowego efektu na drugiej ósemce As, 8 razy, (12 razy mógłby to uczynić jedynie przy zmianie B na As w dwuch poprzednich taktach), drugi raz zwyczajnie. Czy Hofmann znajdzie w tym względzie naśladowców, czy inowacja ta przyjmie się, jest już sprawą drugorzędną, Trzeba jednak posiadać takie wewnętrzne bogactwo duchowe, taką potęgę odtwórczą, a raczej współtwórczą, jaką ma Hofmann, by móc sobie pozwolić na równie śmiałe, zawsze przekonywujące, odmienne od ogólnie przyjętych, koncepcje wykonawcze.

Podobnych przykładów możnaby tu przytoczyć bardzo wiele. Dla tych, którzy nie słyszeli Hofmanna, podaję jeszcze, zupełnie niezwykłą, fantastyczną interpretację Etiudy c-moll op. 25 № 12. Hofmann osiągnął tu potężny dramatyczny wyraz następującemi

środkami. W ustępie C-dur (takty 16, 18 i t. p.) zadawalniał się tylko akcentowaniem pierwszych szesnastek trzeciej i czwartej czwórki, nie podkreślając trzecich szesnastek, jak to ma miejsce np. w wydaniu Bülowa. Nowe pomysły rozpoczęły się dopiero od 31-go taktu (pasaż g-dur). Niesłychana gradacja następnych 16 taktów do repryzy osiągnięta była początkowem akcentowaniem nuty pedałowej g w lewej ręce (5 taktów), z zupełnem pominięciem akcentowania odpowiedniej szesnastki w prawej ręce. Prawa ręka podkreślała melodję tylko na górnej nucie w połowie taktu. Niezwykłość genjalnego przeprowadzenia kolosalnego crescenda z ciągle dominującym efektem dzwonu w basie kończyła się wprowadzeniem powracającego tematu z akcentowaniem wszystkich czterech czwórek pasażów. To niespodziewane uporczywe skandowanie rytmu wywierało potężne wrażenie pełne tragicznej grozy. Krótka i niezupełna ta notatka może dać tylko „przedsmak" tej całkowicie nowej, oryginalnej interpretacji. Należałoby właściwie oznakować całą etiudę, lub... usłyszeć Hofmanna.

Nieco odmiennie można się ustosunkować do dwojakiej interpretacji środkowej części Scherza h-moll op. 20. W oryginale podane jest:

3.  etc.

niektórzy zaś grają: 4.  etc.

Wydobycie tematu znanej kolędy „Lulajże Jezuniu" w sposób podany w przykładzie 4 (np. Paderewski), nie wydaje się dostatecznie przekonywującem, jako niezgodne z melodyką tej kolędy. Pomimo, że interpretacja ta poparta jest autorytetem tak genjalnego artysty, jak Paderewski, oraz wielu innych pianistów polskich (cudzoziemcy mogą nie znać źródła tego tematu),—stanowi ono pewną dowolność artystyczną już nieco wątpliwej natury.

Znacznie większe pole do artystycznych „nadużyć" daje kwestja tempa, dynamiki oraz interpunkcji frazy chopinowskiej. Nad sprawami temi pragnę się tylko pokrótce zastanowić.

Kwestja tempa jest bardzo zależna od artystycznego tempe-

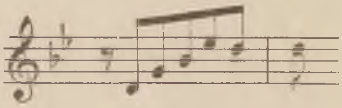
ramentu i od stopnia doskonałości techniki wykonawcy. Chopin sam podał w bardzo wielu utworach tempa metronomiczne dla orjentacji. Niezawsze oznaczone tempa wydają się, szczególniej w powolnych częściach, odpowiadającemi naszemu dzisiejszemu odczuciu muzyki chopinowskiej. Mianowicie są one częstokroć nieco za szybkie. Natomiast w interpretacji wielu etiud i t. p. wykonawcy posuwają się w dążeniu do osiągnięcia maximum efektu, do ustanawiania rekordów szybkości. Wszystko tu zależy od tego, w jaki sposób jest zrobione, jak jest podane. Można jednak przyjąć za pewnik, że każdy utwór ma swoje pewne optimum tempa, znaczne przekroczenie którego kazi styl i myśl autora. Z tego też powodu tylko taka interpretacja może być uznaną za prawdziwie artystyczną, w której doskonałość techniczna, chęć popisu ustępuje na plan ostatni, wrodzony zaś umiar i opanowanie godzą indywidualność odtwórcy z zamiarem twórcy. Nie ten gra naprawdę dobrze etiudę Chopina, kto gra ją najprędzej, lecz ten co w najbardziej doskonałej formie realizuje — muzykę. Pod tym względem wzorem mógł służyć Hofmann, którego genjalny umiar w tempach np. walców i etiud wprost oszałamiał. Szczególniej w utworach zaliczanych do „łatwiejszych” tkwi wielkie niebezpieczeństwo dla pianistów o wielkiej łatwości technicznej.

Jak już było wspomniane, poszczególne edycje chopinowskie różnią się bardzo poważnie co do znaków dynamicznych, oznaczenia frazy i łuków, a nawet co do samego tekstu nutowego. Jeśli dodać do tego jeszcze indywidualność artystyczną poważniejszych chopinistów to otrzymamy skale różnic wykonawczych wprost olbrzymią. Mówiąc o dynamice chcę tylko wspomnieć o jednym szczególe, a mianowicie, o z góry zamierzonej interpretacji całego utworu w jednolitem światłocieniu np. pianissimo. Pod tym względem bardzo znanem jest wykonanie Etiudy F-dur op. 10, nr. 8 przez pianistę Orłowa, który gra ją od początku do końca mezzavoce w granicach p lub pp. Tak samo grał Paderewski Preludjum Es-dur op. 28, nr. 19 [1]) na bis zupełnie pianissimo (grając ją o programie w szerokiej skali brzmienia). Tego rodzaju interpretacje, szczególniej przy bisowaniu, mogą być zaliczone do artystycznych ciekawostek bardzo nieraz miłych dla ucha, lecz są już właściwie koncesją Chopina na rzecz... danego pianisty.

---

[1]) Według wspomnień p. Ludwika Drzewieckiego o koncercie Paderewskiego w Wiesbadenie w okresie przedwojennym.

Bardzo interesującym i niepozbawionym artystycznego uzasadnienia jest pomysł Busoni'ego w 8-ym od końca takcie Ballady g-moll op. 23. Grał on ostatnie powtórzenie motywu

5. 

nie accelerando i ff, lecz rallentando i ppp.
Zapewne bardziej rygorystycznie usposobiony chopinista na interpretację tę nie zgodzi się.

Rozpatrzenie wielkich, djametralnie przeciwnych różnic w prozodji i łukowaniu przekroczyłoby znacznie szczupłe z konieczności ramy tej pobieżnej jedynie pracy.

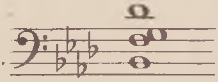
Na jakie jednak trudności napotyka pianista, pragnący możliwie jaknajdokładniej zrealizować muzykę nieśmiertelnego mistrza, niech świadczą dwa bardzo charakterystyczne przykłady: ze Scherza h-moll op. 20 i z tria Scherza Sonaty h-moll op. 58. Wątpliwemi są łukowania (synkopy) w myśli końcowej ekspozycji pierwszej części Scherza h-moll (takty 52—56), gdyż każde wydanie podaje je inaczej. Znacznie poważniejsze różnice łukowań (przytrzymywania czy też powtórnego uderzania podwójnych tonów stanowiących bardzo ważny muzycznie moment np. w taktach 17—18 etc.), zmieniają zasadniczo charakter tria Scherza Sonaty h-moll i synkopowania te nie są właściwie ściśle ustalone.

Przechodząc do bardziej zasadniczych „poprawek" tekstu Chopinowskiego, do różnych zdwojeń basów, uzupełnień akordów a nawet poważniejszych retuszów melodyki i t. p., nie są od nich wolni najwięksi nawet chopiniści. Oto kilka bardziej charakterystycznych.

Bardzo pociągającym dla wykonawcy np. Marsza Żałobnego z Sonaty b-moll op. 35 jest wzmożenie efektu dzwonowego rozmaitemi zdwojeniami, pewną nierytmicznością obu rąk i innemi temu podobnemi trickami. Nawet Paderewski, czy Hofmann, nie mówiąc o całym szeregu innych pianistów, uciekają się do tego rodzaju pomysłów. Wrażenie tragizmu można jednak napewno osiągnąć trzymając się ściśle tekstu.

Paderewski uderza w Larghetto 3 koncertu f-moll op. 21 przed kadencją dźwięk podstawowy Es w basie. Mam jednak wrażenie, że bardziej eterycznie, bardziej powiewnie brzmi ta dwutaktowa kadencja bez przypieczętowywania tej podstawy harmonicznej, którą

i tak słuchacz w rzeczywistości odczuwa. W tymże koncercie Paderewski, Godowski i inni dodają dla wzmocnienia brzmienia pierwszego pasażu introdukcji pierwszej części—akord lewą ręką:

6. 

Wogóle rozpoczęcie dźwiękiem pełnym wyrazu obu górnych Des stanowi dla pianistów jeden z trudniejszych momentów wykonawczych.

Gdy mowa o koncercie f-moll, w którym bardzo wielu chopinistów popełnia różne retusze, to podaje niektóre z ciekawych pomysłów w Finale — Godowskiego.

Naprzykład Godowski gra:

7. 

Dodane potrojenia oktaw ff oraz uzupełnienia akordów pojedyńczych dźwięków lewej ręki (gdzie gwiazdki), brzmią bardzo dobrze i autor poniższych uwag przyznaje się do grzechu stosowania tychże.

Natomiast, dowcipne zresztą, wprowadzenie urywków drugiego tematu w lewej ręce np.

8. 

należy zaliczyć właściwie do poważniejszych przeróbek zupełnie nieuzasadnionych.

Busoni przeprowadza w środkowej części (E-dur) Poloneza As-dur op. 53 charakterystyczną figuracje oktawową przez cały

ciąg tematu, to znaczy również w tych trzech taktach, w których u Chopina następuje przerwa szesnastkowego ruchu. Tym sposobem opóźniając początkowe czescendo ma możność zastosowania olbrzymiej gradacji nieprzerwanie, w czasie 2 razy dłuższym. Również Petri grywa ten Polonez z tą ciekawą adoptacją. Efekt ten należy jednak bezwzględnie odrzucić.

Osobny rodzaj stanowią różne „tricki” wirtuozowskie, wprowadzone dla celów popisu lub wzmożenia punktów kulminacyjnych. Należą tu przedewszystkiem różnego rodzaju zmiany równoległych, przez obie ręce prowadzonych figur, gam lub pasażów na technikę ukośnych oktaw (naprzemian prawą i lewą ręką). Można tu przytoczyć bardzo dużo podobnych zastosowań choćby: koniec Etiudy c-moll op. 10, nr. 12 końcowy pasaż w Preludjum b-moll, gama chromatyczna w końcu Scherza h-moll, lub stosowane przez Rosentala wykonanie końcowych gam oktawami w Finale Koncertu e-moll op. 11. Do tricków zaliczyć należy rozpoczynanie gam lub figur o oktawę wyżej i wykonanie ich w tempie odpowiednio przyśpieszonym, np. w końcowym biegniku Etiudy f-moll op. 25, nr. 2 (Michałowski). Do tych wirtuozowskich sposobów powinien się właściwie pianista odnosić negatywnie, gdyż ten sam wyraz—może cokolwiek trudniej—osiągnie, trzymając się ściśle oryginału.

Wracając jeszcze do Hofmanna, o którym w ciągu tego artykułu była tak często mowa, to przy wykonaniu Nokturnu Des-dur op. 27, nr. 2 pianista ten dodawał wielokrotnie kwintę As przy podstawowym dźwięku Des akompanjamentu. Powstająca w ten sposób pełnia brzmienia figur lewej ręki była zupełnie nieprzekonywująca i był to właściwie jedyny przypadek w interpretacji utworów Chopina przez Hofmanna, który mógł budzić pewne wątpliwości.

Zbliżamy się do końca wywodów, opuszczając licznie reprezentowany genre wirtuozowskich przeróbek kompozycyj Chopina, jako wybiegający poza ramy niniejszych rozważań. Jakaż wynika z nich konkluzja? Nie mogę się na tem miejscu powstrzymać od przytoczenia z książeczki Józefa Hofmanna „O grze fortepianowej” głębokiej uwagi jego mistrza—Antoniego Rubinsteina: „przedewszystkiem należy grać wszystko tak, jak jest napisane—i, *dopiero jeżeli pianista wykonał wszystko to, co jest napisane, oddał całkowicie należne autorowi,* może, o ile ma ochotę, uzupełnić, lub zmienić cośkolwiek”.

Spełnić wszystko to co napisał Chopin, oddać mu to wszystko, co się należy jego muzyce—oto zadanie częstokroć niedościgłe dla

najwybitniejszego nawet pianisty. Jak wielu artystów grzeszy pod tym względem, jak wielu nie wydobywa cząstki tego, co mieści się w muzyce nieśmiertelnego mistrza! Prawda—na każdym nieomal kroku napotykamy różne wątpliwości. Lecz droga, dla poważnie traktującego swe powołanie odtwórcy, leży w dążeniu do jaknajpełniejszego wyrażenia istoty muzyki Chopina, jej całej formy i treści, do zaprzęgnięcia swej indywidualności w służbę piękna chopinowskiego. Obraz tej muzyki jest właściwie zawsze niedościgły, w sferze ideału, realizacja zaś odtwórcza zbliża się do tego ideału mniej lub więcej,—nigdy go nie osiąga naprawdę. *Pietyzm musi być kardynalnym nakazem artysty-wykonawcy*—nie zaś dowolność interpretacji. Jeśli odtwórca przyjmie to podstawowe założenie swego posłannictwa artystycznego, to nie pozostaje mu nic innego, jak odrzucić wszystkie te dowolności i własne pomysły interpretacyjne, które nie będą w zgodzie z tekstem i treścią muzyki Chopina.

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

DO KWESTJI „WPŁYWOLOGJI" MUZYCZNEJ

Zajmując się obecnie szczegółowiej twórczością Mieczysława Karłowicza miałem sposobność zapoznać się z całą prawdopodobnie „literaturą przedmiotu", t. j. tem wszystkiem, co gdziekolwiek i kiedykolwiek napisano w jakiejkolwiek formie i z jakiejkolwiek okazji o tym kompozytorze — poczynając od specjalnych rozpraw a kończąc na najniepozorniejszych wzmiankach. Lektura tego rodzaju może być bardzo pouczająca, zwłaszcza gdy chodzi o wyrobienie sobie poglądu na ewolucje opinji o twórczości kompozytora i o poczynienie pomiarów w wertykalnej—że tak się wyrażę—jakości sądów, oraz obliczeń szybkości, z jaką bywają te sądy wydawane, a potem rozpowszechniane, przybierając niekiedy postać lawiny. Sądy tego rodzaju dotyczą zazwyczaj kwestji wpływów, tworząc materjał do t. zw. „wpływologji", a więc zjawiska ujemnego, o ile opiera się na mylnych lub błahych przesłankach i braku wartościowych argumentów, t. j. rzeczowych, nie dających się obalić. „Wpływologiczne", objawy znajdujemy wszędzie: zarówno w pracach mających wyższe pretensje, jak i w nieobowiązujących ekspektoracjach, ustnych lub drukowanych. Niekiedy mają one swe źródło w psychologji mas, częściej w psychologji jednostek.

Twórczość Karłowicza daje przykłady znakomite psychologji obydwóch źródeł „wpływologji". Ustosunkowanie się mas i jednostek do jego twórczości jest dla jej badacza niezmiernie pouczające jako negatywny dowód rozumienia i odczuwania jej na platformie niedawnej przeszłości i aktualnej teraźniejszości. Dlatego—sądze—warto się tą kwestją zająć dla samego przykładu i sensu, który z niego wynika.

Przypomnijmy sobie tytuły i muzykę utworów Karłowicza od symfonji poczynając: „Powracające fale", „Trzy odwieczne

pieśni“ (a. Pieśń o wiekuistej tęsknocie, b. Pieśń o miłości i śmierci, c. Pieśń o wszechbycie), „Rapsodja litewska„, „Stanisław i Anna Oświecimowie„, „Smutna opowieść“, „Epizod (dramat) na maskaradzie“. A teraz przejdźmy do kwestji „wpływologicznej“, przyczem zaznaczyć chcemy, że nie chodzi nam tu o wpływy innych kompozytorów na twórczość Karłowicza, (który bowiem kompozytor jakichkolwiek czasów jest wolny od jakichkolwiek wpływów?), lecz o źródła podniet twórczych, inspirację w powstawaniu koncepcyj dzieł Karłowicza. Bo pod tym względem stworzono całą górę piasku „wpływologicznego“, istny spichlerz mówionych i pisanych legend i poetyckich, a także pseudonaukowych wydm, które doszczętnie zakrywają rzeczywistość. Na ich usprawiedliwienie można powiedzieć jedynie to tylko, że niektóre szczegóły z życia Karłowicza mogły przyczynić się do ich powstania, ale tylko niektóre.

Do nich należy n. p. fakt, iż Karłowicz był taternikiem pozostawił szereg opisów tatrzańskich, zawierających wyznania wiary taternickiej, że kompozytor ten, twórca dzieł o treści niekiedy bardzo tragicznej, zginął tragiczną śmiercią w Tatrach, zasypany lawiną. Ten ostatni fakt otoczono też wałem, legend i nieprawdziwych twierdzeń, zasłaniając prawdę. Ale o tem mowa będzie innym razem. Dość, że tatrzańskie zamiłowania Karłowicza i jego uwielbienie Tatr i ich zbawczej przyrody stały się powodem, że można powszechnie spotykać się w najróżniejszych sferach muzycznych i niemuzycznych z twierdzeniem, że Tatry wywarły olbrzymi, jeśli nie decydujący wpływ na twórczość Karłowicza, że dzieła jego są poprostu... „tatrzańskie“. Wprawdzie nikt nie mógłby tego udowodnić, ale to nie zmienia faktu, że słuchając wykonania „Stanisława i Anny Oświecimów“ lub „Epizodu (dramatu) na maskaradzie“, „Smutnej opowieści“ czy „Powracających fal“ nastawia się wielu ludzi w kierunku—Tatr. Gdy powstał pewien film tatrzański, „opracownik“ muzyki filmowej uznał za konieczne wpleść wyjątki z pieśni Karłowicza, nic z Tatrami nie mające wspólnego, chyba to, że zakopiańskie zespoły kawiarniane „popularyzują“ te pieśni, niezupełnie zgodnie z wolą kompozytora, nie mogącego się już bronić przed tak wykwintnemi sposobami popularyzacji. Fabuły o czemś „tatrzańskiem“ w dziełach Karłowicza stały się powszechne w mowie i piśmie, są nawet powtarzane z jakimś manjackim uporem, mimo że ani jednego tatrzańskiego (podhalańskiego) motywu nie znajdziemy w żadnem dziele Karłowicza i żadne dzieło nie jest ani opisem muzycznym

Tatr ani wyrazem wrażeń doznanych wśród ich przyrody. W tym też duchu pisałem w fejletonie poświęconym Karłowiczowi a wydanym w „Kuryerze literacko-naukowym“ (dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego“, nr. 36, 1934): „Wystarczy wglądnąć w duchową treść dzieł, napisanych w ostatnich latach Karłowicza, gdy jako stały mieszkaniec Zakopanego zżył się już najzupełniej z Tatrami, aby uznać te przypuszczenia za pozbawione wszelkiej logicznej podstawy“. Fejleton mój ukazał się *5 lutego* b. r. Ale już w miesiąc później, *w marcu*, dokładniej: 18 marca, mogłem w wileńskim „Zaułku“ (nr. 1) przeczytać, że „i jego (t. jest mą mniejszość) i innych piszących o Karłowiczu, sugerują Tatry, przez tragizm nagłej śmierci (Karłowicza)“. Wybaczy mi Szanowny Czytelnik to modulacyjne zboczenie z tematu; pisząc jednak o „wpływologji“ chciałem skorzystać ze sposobności, aby zademonstrować... wpływ pospiesznego dziś tempa pracy publicystycznej na formułowanie wniosków, nie dla prywatnego zapewne celu, lecz aby poinformować czytelników o tych, którzy „piszą o Karłowiczu“. Bardziej jednak zapewne wartościową dla nich będzie inna wiadomość, której nie udało mi się poprzednio nigdzie spotkać ani też nawet usłyszeć bezpośrednio od Mieczysława Karłowicza, a którą zawdzięczam łaskawej uprzejmości P. Dr. Julji Wieleżyńskiej. Otóż Karłowicz miał istotnie zamiar napisania utworu symfonicznego mającego związek z Tatrami. Tam dopiero moglibyśmy stwierdzić muzyczny stosunek Karłowicza do Tatr. Byłaby to może rapsodja, pendant do „Rapsodji litewskiej“, zawierająca — podobnie jak ta ostatnia — motywy ludowe, które zresztą Karłowicz notował niekiedy, i to od dość dawna. Nie znajdziemy ich w żadnem dziele Karłowicza. Jeśliby zaś można było przypuścić, że przecież Tatry nie mogły pozostać bez wpływu na twórczość Karłowicza, którą znamy, to moglibyśmy wskazać na finał „Trzech odwiecznych pieśni“, t. j. Pieśń o wszechbycie, która mogła począć się na szczytach Tatr. Jest to jednak tylko suppozycja, czemu wyraz dałem już dawniej. Przypuszczam jednak, że utwór ten jest wyrazem tych emocyj, jakich doznawał Karłowicz, gdy swoim zwyczajem poświęcał wiele myśli zagadkom bytu, filozofji istnienia. Jest to jednak jeden ze słabszych utworów Karłowicza, jak już niedawno słusznie zauważono.

Czas zatem najwyższy, aby skończono z tatrzańskiemi legendami w twórczości Karłowicza, nie mającemi ani logicznego, ani psychologicznego uzasadnienia. Każde jego dzieło przeczy tym urojeniom, dowodzącym tylko nieprzytomności, a nawet zakłamania

(„poetyckiego“) w odniesieniu się do dzieł Karłowicza przy ich słuchaniu lub rozpatrywaniu.

Zajmiemy się kolejno już nie legendami dotyczącemi całości jego muzyki, lecz tylko pewnych jego dzieł. Są to legendy wpływologiczne we właściwym sensie, nie tak już naiwnie skonstruowane, jak legenda tatrzańska, niemniej jednak legendy, i to wypowiadane i rozpowszechniane z całą powagą i konstruktywną „pomysłowością“. Wprawdzie nie są oparte na żadnej podstawie realnej, nie są też poparte rzeczowemi dowodami, nie poprzedza ich nawet najskromniejsza próba analizy porównawczej, ale brak ten wynagradza siła przekonania i słowa.

Czytamy w jednej z prac, poświęconych muzyce polskiej, że „przykładami Karłowicza były *zarówno* (podkreślone przezemnie!) poematy symfoniczne Liszta, jak śmiałe dzieła Straussa“, że „na nich to zaprawiał się w kierunku technicznym i kształcił w wyrobieniu poczucia barwności orkiestralnej“. Niema w tem powiedzeniu chyba nic niejasnego lub dwuznacznego. Nie jest powiedziane, że Karłowicz tworząc poematy symfoniczne tworzył tem samem w formie stworzonej ongiś przez Liszta, tylko, że obok Straussa poematy symfoniczne Liszta były dla niego wzorem, na którym się uczył sztuki instrumentacyjnej, jeśli nie techniki symfonicznej. Co do Straussa, to godzimy się bez żadnych zastrzeżeń; wykazanie wpływu tego mistrza w dziełach Karłowicza, i to właśnie w instrumentacji, także w tematyce i jej przetworzeniach, nie jest mozolnem przedsięwzięciem. Ale skąd Liszt? Jeśli się w pracy naukowej przeprowadza niekiedy analizę porównawczą dla osiągnięcia wyników negatywnych, jako próbę przeciwieństwa, to porównanie dzieł Liszta i Karłowicza nadaje się do takiego zajęcia doskonale. Wyniki negatywne! Można wprawdzie zauważyć, że ojcem poematu symfonicznego jest Liszt, ale miałoby to taką samą wartość, jak twierdzenie, że fugi jakiegoś kompozytora wywodzą się od Bacha. Byłoby to powiedzenie bardzo nieproduktywne, nie o to bowiem tu chodzi. Kilka szczegółów biograficznych z życia Karłowicza wyjaśni pomocniczo problemat: „Liszt — Karłowicz“. Otóż nasz kompozytor nie tylko nie interesował się symfoniczną twórczością Liszta, ale ponadto objawiał w sposób dziwnie uparty rodzaj nieufności do orkiestrowych dzieł Liszta. Nie tylko odstręczała go ich homofoniczność w przeciwieństwie do uwielbianej przez Karłowicza orkiestrowej polifonji Wagnera i jego szkoły, ale i co do instrumentacji właśnie nie miał przekonania, wskazując na fakt, że Raff instrumentował sporo dzieł Liszta. „Czy ja mogę

być pewnym, co pochodzi od Liszta, a co od Raffa?" — temi słowami odpowiedział mi, gdy broniłem wobec niego „Faustowską symfonję" Liszta, zresztą nie instrumentowaną względnie nie korygowaną w instrumentacji przez Raffa. Dość, że był uprzedzony wobec poematów symfonicznych Liszta, z którego stylu nie znajdujemy w dziełach Karłowicza ani śladu. Ta zatem legenda wpływologiczna musi również odpaść. Lisztowi nie zawdzięczał Karłowicz żadnej podniety twórczej i żadnego wzoru techniczno-instrumentacyjnego. Wzorami jego byli w technice kompozytorskiej i instrumentacji Grieg, Czajkowski, Wagner i R. Strauss w pierwszym rzędzie, a nie obcym mu był Bruckner, z którego IX symfonji zanotował sobie fragment scherza właśnie w swym notatniku instrumentacyjnym. Zajmowała go też instrumentacja Schillingsa, d' Indyego, Dukasa, tego ostatniego może najwięcej.

W cytowanej powyżej pracy o polskiej muzyce czytamy, że do pomysłu stworzenia „Stanisława i Anny Oświecimów" (nie „Oświęcimów", jak czytamy tu i ówdzie) „zbliżył *może* (podkreślenie moje!) Karłowicza *Zygmund i Zyglinda* Wagnera". Słówko „może" ratuje tu do pewnego stopnia sytuację, ale zarazem odsłania tę dla „wpływologji" gratkę nielada, jaką jest fakt niezaprzeczalny silnego wpływu Wagnera na Karłowicza. Zygmund i Zyglinda byli rodzeństwem, Stanisław i Anna również, obydwie pary rodzeństwa łączyła kazirodcza miłość... A więc?... I czyżby istotnie moment tego rodzaju decydował o zbliżeniu Karłowicza do pewnych postaci w dziele Wagnera? (które zresztą od lat wielu dobrze znał). Ale losy Zygmunda i Zyglindy, a losy Stanisława i Anny — to dwie kwestje, które w ideologji obydwóch kompozytorów pozostają bez żadnego psychologicznego czy filozoficznego związku. Żadnej też analogji czysto muzycznej nie znajdziemy w utworze Karłowicza w stosunku do stylu Wagnera, z którego w okresie tworzenia „Stanisława i Anny Oświecimów" już Karłowicz się wyzwolił. Nawet zatem hipoteza wymaga uzasadnionych przesłanek, któreby dowodziły dokładnego przemyślenia problematu.

A jednak podnietę od zewnątrz do stworzenia tego dzieła otrzymał Karłowicz, tylko nie od strony muzycznej ani literackiej. Warto zatrzymać się przy tej kwestji nieco dłużej.

W czasie, gdy Karłowicza zajmowała kompozycja „Oświecimów", toczyła się między nim a mną rozmowa o ustosunkowaniu się „programu" poematu symfonicznego wogóle do kwestji kompozycji i formy. Rozmowa zeszła — bo zejść musiała — na

teren czysto psychologiczny, do narodzin myśli twórczej, która, jak to Karłowicz przyznał, może, choć nie musi, powstać w związku z podnietą zewnętrzną. Bez względu na to, był zdania, musi ona mieć przygotowane pewne podłoże osobiste, aby nie padła — jak się wyraził — na „grunt jałowy“: „inaczej nic z tego dobrego nie powstanie“. W dalszym ciągu rozmowy przyznał, że i on nie jest niedostępny sugestjom literackim i malarskim, nie wspomniał jednak jeszcze o tem, że dokonanym jest u niego fakt tej sugestji. Wkrótce napisał mi że zajęty jest instrumentacją nowej kompozycji, a byli nią właśnie „Oświecimowie“... Przyjął jako rzecz pewną, że znam tę staropolską opowieść, która w swej osnowie jest dla kompozytora bardziej chyba poetycką niż ważnym jest fakt, iż Oświecimowie byli rodzeństwem, zapoznanem z sobą w późniejszych latach swego życia. Decyduje tu wprawdzie konflikt, ale jako węzeł dramatyczny czy tragiczny wogóle, a nie jako wynikający ze stopnia pokrewieństwa, decyduje również fakt miłości, ale nie to, że jest ona zabronioną. Gdy wśród gromadzenia materjałów do monografji o twórczości Karłowicza zwracałem się do bardzo wielu bliskich Karłowiczowi osób w różnych sprawach dotyczących tego życia, otrzymałem od P. Jana Skotnickiego, b. dyrektora Departamentu Sztuki, bardzo cenną wskazówkę do historji powstania „Stanisława i Anny“. Oto Karłowicz poznał był w swym czasie mało dziś znany obraz Stanisława Bergmanna p. t. Stanisław przy trumnie Anny Oświecimówny“. Poznał to słabe zresztą, ale efektowne i nastrojowe dzieło ucznia Matejki, w Krakowie i wspominał kilkakrotnie wobec najbliższych osób, że obraz ten „wstrząsnął nim do głębi“. Poznał potem dokładniej staropolską opowieść o Oświecimach, a zewnętrzne te podniety wyzwoliły w nim przygotowany może w podświadomości materjał twórczy. Czy to wszystko musiało go zbliżać aż do Zygmunda i Zyglindy, których losy w dziele Wagnera znał bardzo dobrze oddawna? Takiej konstrukcji myślowej nikt przecież nie uzna za racjonalną choćby z tego powodu, że brak w niej wartościowych ogniw wnioskowania. A więc i ta „wpływologiczna“ legenda musi być pogrzebana, jako nie mająca nawet wartości hipotezy.

Przejdźmy do innej jeszcze legendy! Dotyczy ona niedokończonego poematu symfonicznego Karłowicza p. t. „Epizod (dramat) na maskaradzie”, dokończonego i zinstrumentowanego przez G. Fitelberga, jako najdoskonalszego w swym czasie wykonawcy i dyrygenta dzieł Karłowicza.

W cytowanej powyżej pracy, odnoszącej się do muzyki pol-

skiej, czytamy: „...pomysł ostatniego dzieła Karłowicza „Dramat (epizod) na maskaradzie” powstał pod wpływem—jak należy przypuszczać — Symfonji fantastycznej Berlioza“. Otóż — czy należy? Czy dla współczesnego kompozytora potrzebna jest aż symfonja Berlioza z walcem i pojawiającą się w nim idée fixe, aby go natchnąć do stworzenia dzieła symfonicznego, obrazującego atmosferę balu, spotkanie z ciągle jeszcze kochaną kobietą, zabraniającą dawnemu kochankowi nawiązania zerwanej już dawno przyjaźni, czego w Symfonji Berlioza zresztą nie widzimy, a co stanowi ośrodek poematu Karłowicza?! Czyż życie nie przynosi z sobą ustawicznie takich i tym podobnych zdarzeń i czy po tego rodzaju „pomysł“ trzeba sięgać aż do symfonji Berlioza? I czy tak pozamuzyczny impuls musi być koniecznie szukany aż w muzyce? Dlaczego np. nie w literaturze powieściowej lub nowelistycznej? Czy możnaby z wszelką pewnością zaprzeczyć, iż Karłowicz, który nigdy nie tworzył muzyki bez osobistych przeżyć, nie spowiada się w swym poemacie z własnych doznań? I czy lektura nie obudziła do twórczego życia drzemiącego w nim wspomnienia, czy nie otwarła rany, o której wspominał niekiedy w listach do przyjaciół?

Karłowicz był gorącym wielbicielem Turgenjewa, którego zbiorowe wydanie pism „Połnoje sobranie“, Petersburg 1891) posiadał w swej bibljotece; egzemplarz ten znajduje się obecnie w Bibljotece Publicznej w Zakopanem (dar Matki kompozytora). W V tomie znajdujemy słynną nowelę p. t. „Tri wstriczi“ (Trzy spotkania), której psychologja nastroju przywodzi na umysł „Epizod (dramat) na maskaradzie“... Godzę się najzupełniej z uwagą jednego z najbliższych przyjaciół Karłowicza, P. D-ra Stanisława Szumowskiego, że lektura tej noweli nie minęła bez ucha w twórczości Karłowicza.

Wróćmy jednak do Berlioza i jego Symfonji fantastycznej. Otóż Karłowicz nie należał do sympatyków Berlioza. Pod tym względem nie mogliśmy osiągnąć nigdy porozumienia. „Na terenie Berlioza nie wypalimy fajki zgody“ (słowa Karłowicza), To odniesienie się Karłowicza do Berlioza potwierdził mi również P. D-r Szumowski cytując słowo „mózgowiec“, użyte przez Karłowicza dla określenia rodzaju indywidualności Berlioza. Uczy nas historja muzyki, że pewne pomysły pozamuzyczne, zaczerpnięte z dzieła muzycznego, pociągają za sobą i muzyczne konsekwencje. Odnośnie do kwestji „Berlioz-Karłowicz“ wynik analizy porównawczej jest całkowicie negatywny. Może ktoś spróbować... Niewidzę nawet najdalszej styczności. Ale nie od rzeczy będzie zaznaczyć, iż takie

„pomysły“ berliozowskie z książek przedostają się do objaśnień programów koncertowych, gdzie bywają z całą powagą autorytatywną podawane ad oculos słuchacza koncertowego, jako zdrowa dawka „wpływologji“ muzycznej.

Zjawiskiem tem zająłem się nieco dokładniej, ponieważ nie jest ono bynajmniej przywilejem literatury i jej penetrantów, a tylko nie było dotychczas na terenie muzyki i jej koneserstwa poruszone. Ta beztroska w opinjowaniu zjawisk muzycznych, w połączeniu z tupetem i bluffem, a nawet z zupełnie świadomą tendencją do humbugu, zaczyna przybierać rozmiary katastrofalne dla naszej kultury muzycznej, tem bardziej, że pomoc w tych procederach stanowią także środki nowożytnego rozpowszechniania wiadomości wszelkiego rodzaju i ta sama szybkość, z jaką rodzą się nieprzemyślane „pomysły“ wpływologiczne.

Dr. HENRYK OPIEŃSKI.

O NASZEJ PROPAGANDZIE MUZYCZNEJ ZAGRANICĄ.

Propaganda sztuki, ujęta w pewną formułę urzędową, stała się w powojennych czasach organizacją, którą wszystkie państwa uznały za niezbędną. Dla Polski jest ona dzisiaj bardziej potrzebną niż dla jakiegokolwiek innego państwa, jeżeli się zważy że w czasach przedwojennych propaganda mogła być prowadzoną czysto „indywidualnie“, że w wielu państwach występowanie z nią było bardzo utrudnione i że wogóle przymiotnik „polska“ w zastosowaniu do muzyki mógł mieć jedynie etnograficzne znaczenie. Mimo całej sympatji i przyjaźni z jaką — od czasów Chopina — otaczano wielu artystów polskich przebywających we Francji, po zawarciu sojuszu z carską Rosją, wszystkie wystąpienia o charakterze *odrębności polskiej* były tam z racyj politycznych kwalifikowane jako „russes“. Na ten sam ton była nastrojona również literatura muzyczna. Znany muzykograf Albert Soubies w „Historji muzyki rosyjskiej“ umieścił Chopina i Moniuszkę (nb. jako autora *Sonat Krymskich*) — co gorzej w przygotowanej przed samą wojną przez Lavignac'a wielkiej Encyklopedji muzycznej (Dictionnaire de Conservatoire) dział polski został umieszczony również pod znakiem muzyki rosyjskiej. [1]) I takich przykładów możnaby zacytować dużo; do dziś dnia niestety owe „scripta manent“, nie trzeba więc sobie wyobrażać aby fakt istnienia niepodległej Polski odrazu wzniecił w przywykłych do konfuzji polsko-rosyjskiej umysłach przeciętnych Francuzów, świadomość o istnieniu indywidualnie niezależnej muzyki polskiej.

---

[1]) Wspomniałem o tem we wstępie do książki „Musique polonaise“.

Niemcy przedwojenne interesowały się do pewnego stopnia muzyką polską — przedewszystkiem jako zjawiskiem etnograficzno-regjonalnem — bo to ze względów politycznych nie wydawało im się szkodliwem. Do naszych kompozytorów (nie mówiąc o Paderewskim i kilku głośnych sławach), występujących otwarcie pod znakiem polskości, jak to uczyniła w pierwszych latach XX wieku grupa „Młodych polskich kompozytorów“ w Berlinie, krytyka odnosiła się z mało przychylną wstrzemięźliwością; jedynie wydawcy niemieccy, w myśl maksymy „pecunia non olet“, chętnie robili interesy na polskich kompozytorach jak np. Bote-Bock na Paderewskim, lub Breitkopf i Haertel oraz Peters na wydawnictwach Chopina.

Najwięcej możliwości propagowania muzyki polskiej w Niemczech przedstawiały sfery naukowe; w łonie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego (tzw. I. M. G., we Francji S. I. M.) istniała nawet *„sekcja warszawska“*, która półoficjalnie traktowana była jako sekcja polska. Zainteresowanie jednak naukowych sfer niemieckich do naszych dawnych arcydzieł muzycznych, groziło nam, niepożądanemi z tytułu odrębności naszej, następstwami jak na przykład zamierzone wydanie dzieł Mikołaja z Radomia i Zieleńskiego w publikacji: Denkmäler der Tonkunst in *Österreich!*

Nasza propaganda muzyczna ma dzisiaj, tak jak na całym świecie, nie mówiąc o najwyższych, czysto idealnych artystycznych zamierzeniach, dwa wytyczne cele: *polityczny,* dążący do należytego oświetlenia cywilizacyjnej wartości naszego kraju — a co za tem idzie do zadokumentowania ważności jego istnienia w życiu międzynarodowem, oraz *materjalny,* stanowiący o możliwościach rozpowszechniania utworów polskich zagranicą i o zdobywaniu przez polskich wirtuozów obcych estrad koncertowych. Organizatorowie propagandy muszą brać w rachubę obydwa te cele, regulując odpowiednio ich wzajemny do siebie stosunek — a główną ich troską musi być rozwiązanie kwestji *skuteczności* propagandy. Skuteczności tej nie należy mierzyć wyłącznie temperaturą pochwał reporterskich codziennej prasy po jakimś arcykosztownym, oficjalnym, festivalu (choć i takie sposoby, skoro są na nie fundusze, mogą przynieść pewien pożytek), ale stopniem powodzenia, którebym nazwał *przekonywującem.* To też najważniejszym problemem w zakresie propagandy jest wybór takiego materjału, któryby słuchaczów (tak fachowców, jak amatorów) zagranicznych tak zainteresował, tak *przekonał,* żeby oni sami już podjęli własnowolnie dal-

szy ciąg propagandy, jedni rozgłaszając zalety utworów, drudzy je wykonywując.

Jakaż zatem ma być dyrektywa przy wyborze objektów propagandowych? Odpowiedź o znaczeniu dogmatycznem, że należy prezentować zagranicy *wyłącznie wartościowe* utwory, w życiowem zastosowaniu musi być stosownie interpretowaną. Nie w tym sensie oczywiście aby pomyśleć, że można prowadzić skuteczną propagandę utworami lub wykonawcami wątpliwej wartości, ale że w orzeczeniach rozstrzygających o wartości utworów przeznaczonych dla propagandy zachodzą często pomyłki — zdarza się bowiem niejednokrotnie że z dwóch, dajmy na to, równej miary artystycznej utworów, jeden będzie skutecznym środkiem propagandy, a drugi nie. I tu pozwolę sobie sięgnąć do skarbczyka własnych doświadczeń. W czasie wojny urządzałem w sześciu miastach szwajcarskich (Lausannie, Genewie, Fryburgu, Zurychu, Bernie i Bazylei) koncerty pieśni polskiej w wykonaniu Stanisławy Szymanowskiej i Włodz. Malawskiego, poprzedzone wyjaśniającym wstępem; program tych koncertów obejmował utwory od Chopina do Szymanowskiego oraz pieśni ludowe (w opracowaniach Szopskiego i moich). Rezultat wrażeń artystycznych był prawie wszędzie identyczny: najbardziej interesowały publiczność i krytykę — *nasze pieśni ludowe*. Czyż należy z tego wyciągnąć wniosek że one mają większą wartość niż oryginalne pieśni naszych kompozytorów? Bynajmniej — ale naturalna konkluzja wskazuje na fakt, że swoisty pierwiastek naszych motywów ludowych może obcą publiczność bardziej zainteresować, niż pieśni oryginalne zwłaszcza naszych nowocześniejszych autorów, posługujących się przeważnie międzynarodowym muzycznym językiem.

W związku z tą uwagą warto poruszyć sprawę propagandy jaka się odbywa pod znakiem tak zwanego: Międzynarodowego Stowarzyszenia muzyki współczesnej, będącego jak wiadomo ekspozyturą skrajnie nowoczesnych kierunków w twórczości muzycznej. Oczywiście może to być ze względu na rozgłos pożądanem, że utwory kilku (nb. zwykle tych samych) kompozytorów polskich, temu kierunkowi hołdujących, bywają wykonywane na zjazdach stowarzyszenia. Inna rzecz że pod krytyczną uwagę należałoby wziąć fakt, iż polski kompozytor tworzący celowo pod hasłem: stylu nowoczesno-muzycznego (przedewszystkiem protegowanego przez najwyższych sędziów Stowarzyszenia) zaniedbuje tem samem pracę nad wyrobieniem swego własnego, na rodzimych pierwiastkach ukształtowanego, muzycznego języka,

z czego dla jego własnej, *polskiej* indywidualności wynika przedewszystkiem niewątpliwa szkoda. Uwaga ta nie odnosi się oczywiście do tych najpoważniejszych naszych przedstawicieli nowoczesnej twórczości — z Szymanowskim, autorem Harnasiów na czele, którzy wbrew hasłom „międzynarodówki“ — tworzą nowoczesny styl *polski* dzięki zbliżeniu się do jego wiecznie żywych źródeł ludowych. A stwierdzenie faktu w jakim stopniu charakter muzyki choćby tak zwanej „przestarzałej“ ale wyrosłej na rodzimych pierwiastkach, może oddziaływać na obcą, bardzo kulturalną, oraz ze wszystkiemi najnowszymi prądami obeznaną, publiczność i prasę, można było zaobserwować w ubiegłym sezonie, śledząc fenomenalne wprost powodzenie jakie odniosła na scenie opery w Bernie szwajcarskiem... *Halka* Moniuszki. Zachęcona rozgłosem tego powodzenia zapowiedziała Halkę na obecny sezon — opera w *Zurychu*. Oto są najlepsze drogi równie naturalnej, jak skutecznej propagandy.

Ale tu właśnie nasuwa się przykład przeszkód jakie z winy naszych stosunków dalszy jej rozwój mogą hamować; opera berneńska chcąc wyzyskać zainteresowanie swej publiczności do Moniuszki zaprojektowała wystawienie „Strasznego Dworu“; ale cóż się pokazało! — oto w całej Polsce nie można znaleźć żądanych przez dyrekcję opery dwunastu wyciągów fortepianowych „Strasznego Dworu“, nakład ich bowiem jest wyczerpany... I tu dochodzimy do „newralgicznego“ punktu naszej propagandowej organizacji: brak wydawnictw. O ile nie będziemy mieli *Instytutu wydawniczego* wyposażonego dostatnio, który będzie mógł publikować nietylko współczesne ale i dawniejsze [1]) — wyczerpane w handlu utwory, Instytutu, który następnie będzie w stanie rozrzucać swobodnie zagranicą swe wydawnictwa — nie krępując się kosztami — trudno mówić o propagandzie naszej muzyki na szeroką skalę.

Na to wszystko jednak potrzeba funduszów! — ale mimo że ich niema albo przynajmniej że są małe, trzeba przecież szukać sposobów aby propagandy nie zaprzestawać. Ciągłość bowiem propagandy jest jednym z warunków jej skuteczności; i tu trzeba pamiętać że szereg choćby niepozornych na oko manifestacji (kon-

---

[1]) Nie mówię tu oczywiście o wydaniach *historycznych*, bo zadanie to w sposób wzorowy spełnia Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej.

certów kameralnych czy recitalów i odczytów ilustrowanych muzyką po większych i *mniejszych* miastach zagranicą) może sprawie przynieść daleko więcej korzyści, niż urządzanie co lat kilka, w którejś ze stolic europejskich „festivalu reprezentacyjnego“, który pochłania olbrzymie sumy a w rezultacie trwałych śladów pozostawia mało.

W tym sensie rola, jaką na gruncie francuskim spełnia „Stowarzyszenie młodych muzyków polaków w Paryżu“ jest pod względem propagandowym nieoceniona, a byłaby jeszcze wydatniejszą gdyby działalność Stowarzyszenia rozporządzając szerszymi funduszami, mogła nie ograniczać się wyłącznie na Paryż, ale sięgać dalej i poza granice Francji. „Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych“, które u nas w kraju stanowi centrum zagranicznej propagandy, nie ma za zadanie zajmowania się wyłącznie muzyką, ale w miarę swych niezbyt obfitych funduszów, dało niejednokrotnie dowody bardzo pożytecznej działalności. Najskuteczniejsze, według mego przekonania, występy propagandowe, powinny być ujmowane przedewszystkiem w ramach czysto artystycznych bez widomego stempla oficjalnej propagandy— przyczem przy stosunkowaniu rządowych subwencyj na propagandę czynną (koncerty) i na propagandę bierną (wydawnictwa) — przewaga winna być po stronie tej ostatniej.

Reasumując wyniki z „doświadczeń i rozmyślań“ nad ważnym tematem naszej zagranicznej propagandy, zamykam je życzeniem aby jej najistotniejszy objekt a więc nasze współczesne kompozycje zdobyły własny narodowy styl, który swą rytmiką i melodyką w najbardziej choćby nowoczesne szaty ujętą, potrafi istotniej i na dalszy dystans zainteresować zagranicę niż utwory pisane w muzycznem „esperanto“, mogące liczyć jedynie na dorywcze przypodobanie się zmiennym gustom artystycznej międzynarodówki — i z punktu widzenia propagandy *sztuki polskiej* mały przynoszące pożytek.

MARJAN NEUTEICH

MUZYKA w Z. S. R. R.

Olbrzymi przewrót socjalny w Rosji zburzył idealistyczne podstawy pojmowania istoty sztuki, jako zjawiska społecznego. Teorja djalektycznego materjalizmu wykryła pośredni związek sztuki z bazą ekonomiczną, odrębność zaś stylów różnych epok uzależniła ściśle od zmian stosunków społecznych.

Założenia te zastosowane także w całej pełni do muzyki stworzyły konieczność rozwiązania następujących zagadnień: 1) przeanalizowania z materjalistycznego punktu widzenia istoty dotychczasowego dorobku muzycznego narodów kulturalnych, 2) odpowiedniego ustosunkowania się do współczesnej zachodnio-europejskiej twórczości muzycznej, 3) postawienia przed twórczością i życiem muzycznem w Z. S. R. R. nowych, ściśle określonych celów organicznie związanych z powstawaniem nowego ustroju.

Dla rozwiązania pierwszego z tych zagadnień — materjalistycznego przeanalizowania twórczości muzycznej epok ubiegłych — dotychczasowa metoda historycznego ujmowania zjawisk muzycznych — syntetyzowanie biografji poszczególnych twórców i umieszczanie właściwości epok i stylów w ściśle odgraniczonych przedziałach — stała się bezużyteczna, miejsce jej zajęło oświetlanie rozwoju sztuki przyczynami socjologicznemi.

W ramach artykułu tylko kilkoma przykładami można zobrazować metodę analizy muzycznej, której w Z. S. R. R. poświęca się wiele pracy i uwagi.

Tak więc — średniowiecze ze swym ustrojem feodalnym opartym na niesłychanym ucisku mas i odgraniczeniu ich od klas uprzywilejowanych stworzyło z jednej strony — scholastyczne formy muzyczne niedostępne prawie dla szerokich mas dzięki swej skomplikowanej strukturze, a będące odpowiednikiem skostniałej

kastowości ustroju, z drugiej zaś — pieśń ludową i ludową muzykę taneczną. Wyrazem odrębności, a nawet „rewolucyjności“ ówczesnej pieśni ludowej było między innemi częste parodjowanie przez nią stylu pieśni dworskich, przedewszystkiem zaś szerzenie jej przez liczne zastępy wędrownych śpiewaków, wagabundów i żonglerów rekrutujących się z uciskanych mas chłopskich i mieszczańskich. W miarę rozkładu ustroju feodalnego i większego nasilenia prądów mieszczańsko-demokratycznych, muzyka „oficjalna“ powoli demokratyzowała się, przyswajając sobie formy muzyki tanecznej i pieśni ludowej.

Jako drugi przykład, obrazujący metodę analizy materjalistycznej posłuży nam pobieżna nawet ocena twórczości Bacha i Beethovena ujęta pod tym właśnie kątem widzenia.

Społeczną podstawę twórczości Bacha stanowiło niemieckie mieszczaństwo, stwarzające, mimo ekonomicznego wyniszczenia wojną trzydziestoletnią i panowania feodalnej reakcji, nowe podstawy kulturalne, mające w niedalekiej przyszłości zająć miejsce kultury feodalnej.

Bach, typowy przedstawiciel ówczesnego mieszczaństwa wyszedł daleko poza ramy ówczesnej twórczości muzycznej. Tchnął głęboki liryzm i nową myśl harmoniczną w surowe ramy ówczesnego stylu polifonicznego, połączył klasyczną monumentalność z romantyką sięgającą często granic mistyki, rozbił ortodoksalną sztywność Cantus Firmus niespotykaną dotąd bujnością ornamentyki polifonicznej. Był nietylko niezrozumiany, lecz często potępiany przez umysłowych przedstawicieli panującej wówczas reakcji; skarżyli się wszak często ówcześni ojcowie duchowni na dziwny styl jego kompozycji.

Został uznany i zrozumiany dopiero w pierwszej połowie XIX w. w okresie zwycięskiego pochodu ideałów mieszczańsko-demokratycznych.

Chwilą przełomową zwycięstwa tych ideałów była rewolucja francuska, która — burząc ustrój feodalny — na pierwszy plan historji wysunęła klasę mieszczańsko-burżuazyjną.

O ile twórczość Bacha przypadła na okres stabilizacji absolutyzmu, o tyle Beethoven stał się rzecznikiem zmagań całego rewolucyjnego i porewolucyjnego okresu, stał się głosicielem demokratycznych ideałów zwycięskiego mieszczaństwa.

Doprowadzenie przez niego do szczytu formy sonatowej, nowy sposób kształtowania melodyki, niesłychane wzbogacenie rytmiki — wszystko to stwarzało nowe podwaliny twórczości muzycz-

nej, zrywającej ostatecznie z dawną skostniałością polifonji i rokokowemi osłonkami ginącego feodalizmu.

Zwycięska burżuazja zastąpiła gniotące formy feodalne ideałami, straszliwe zdławienie jednostki hasłem indywidualnej wolności.

Odzwierciadlenie tych przejawów przez Beethovena — rewolucyjne udramatyzowanie muzyki — stanowi istotny socjalny element jego twórczości.

Powyższe przykłady — analizy djalektyczno-materjalistycznej, w ramach artykułu z konieczności ogólnikowe, obrazują nam dość jasno drogi, któremi kroczy dzisiejsza muzykologja sowiecka. Analiza materjalistyczna, nie negując bynajmniej samoistnych czynników rozwoju muzyki, łączy je, jak widzimy, w ścisły związek z rozwojem i wzajemnym układem sił socjalnych.

Tę samą metodę stosują oczywiście muzycy sowieccy rozstrzygając drugie zagadnienie — stosunku swego do dzisiejszej twórczości artystycznej Zachodu.

Twórczość ta, stając się, zgodnie z teorją materjalizmu, wyrazicielką sił burżuazji, oddaje jednocześnie schyłkowość jej psychiki, czego objawem jest oderwanie się sztuki od realistycznego podłoża i przeniesienie źródła impulsów twórczych w sferę czystego subjektywizmu.

Sztuka zachodnio-europejska na dzisiejszym etapie rozwoju neguje realną zależność obrazu artystycznego od odtwarzanej rzeczywistości. Bodźcem twórczym jest nie objekt zewnętrzny, lecz wyłącznie wewnętrzne, subjektywne przeżycie artysty.

„Irrealny“ ten prąd rozbija się na dwa zasadnicze kierunki— emocjonalnego ekspresjonizmu, i intelektualnego, opierającege się na logicznych i abstrakcyjnych przesłankach, kubizmu.

Muzyka sowiecka, ceniąc i uznając olbrzymie zdobycze czołowych przedstawicieli tych kierunków na polu kształtowania nowych form wyrazu muzycznego, klasyfikuje ich jednak, jako przedstawicieli kultury burżuazyjnej, odwracającej się w swym upadku od rzeczywistości dzisiejszych głębokich przeciwieństw społecznych.

Nasuwa się oczywiście pytanie — jakiemi drogami i do jakiego celu podąża twórczość muzyczna Z. S. R. R.?

Zgodnie z teorją historycznego materjalizmu nowy ustrój społeczny musi stać się podwaliną nowego stylu we wszystkich dziedzinach sztuki. Styl ten nie może się opierać na żadnym z prądów obecnej twórczości Zachodu, która dla muzyków so-

wieckich stanowi jeden z symptomatów upadku kultury społeczeństw kapitalistycznych.

Nowy ustrój Z. S. R. R. jest budowany przez masy, artystyczna twórczość sowiecka stawia więc sobie za cel: współdziałać czynnie w przebudowie socjalnej, odzwierciedlić psychikę zbiorowego wysiłku mas, i pokryć ich „artystyczne zapotrzebowania“.

Ażeby cel ten osiągnąć, sztuka nie może opierać się na „irrealnych“ podstawach ekspresjonizmu czy kubizmu, czysto subjektywne, duchowe „ja“ artysty nie może stanowić wyłącznego bodźca jego twórczości. Kompozytor sowiecki, chcąc stać się jednym z budowniczych nowego ustroju, stara się zespolić ściśle z rzeczywistością społeczną i z niej czerpać impulsy twórcze. Stąd też wynika hasło „socjalistycznego realizmu“, mającego stać się podstawą stylu twórczości muzycznej w Z. S. R. R.

Teoretycy i kompozytorzy sowieccy sprowadzają zagadnienie realizmu w muzyce w pierwszej mierze do zagadnienia treści, mającej odzwierciedlić przejawy życia społecznego. Nie utożsamiając realizmu z naturalizmem ilustrującym poszczególne elementy rzeczywistości, dążą jednak do programowości w najszerszym zakresie tego pojęcia. Spotykane np. często w dzisiejszej muzycznej twórczości zachodnio-europejskiej ilustracyjne obrazowanie maszyn, fabryk, pociągów i t. d. nie leży bynajmniej na linji dążeń twórczości sowieckiej, odtwarzającej raczej „socjalną istotę” tych zjawisk.

Współdziałanie twórczości artystycznej w przebudowie społecznej czyni oczywiście wybór tematu zasadniczym elementem stylu realistycznego. Symfonja, lub opera na temat rewolucji październikowej, czy budowy „Dnieprostroju“ w założeniu swojem noszą już cechy realizmu.

Zagadnienie realizmu utożsamia się więc w ten sposób z zagadnieniem metody twórczej, kształtującej w następstwie zarówno treść jak i formę utworu.

Stworzenie i skrystalizowanie ideologji sowieckiej twórczości muzycznej wymagało czasu i wielu wysiłków, w chwili bowiem rewolucji większość rosyjskich kompozytorów nie wychodziła poza ramy indywidualistycznego psychologizmu lub konstruktywizmu.

Do roku 1923/24 większość kompozytorów grupowała się w „A. S. M.” — Asocjacji Muzyki Współczesnej, propagującej polityczną bezideowość muzyki i konieczność wzorowania się na prądach twórczości zachodnio-europejskiej.

Dopiero utworzona następnie „Rosyjska Asocjacja Muzyków Proletarjackich” (R. A. P. M.) koncentrująca kompozytorów o wyraźnem obliczu ideowem sformułowała odrębne cele i zadania twórczości sowieckiej.

Twórczość kompozytorów, zgrupowanych w R. A. P. M. zwróciła się przedewszystkiem w kierunku pieśni masowej, odpowiadającej potrzebom najszerszych warstw Z. S. R. R.

Pieśń masowa, opierając się na realnych dążeniach mas i szerząc aktualne hasła ideowe, stała się ważnym psychologicznym czynnikiem przebudowy socjalnej, stojąc przytem często na wysokim poziomie artystycznym, szerokie spopularyzowanie wielu z tych pieśni wytworzyło ścisły kontakt między kompozytorami sowieckimi, a masami Z. S. R. R.

Wyłączne prawie skierowanie twórczości na drogę pieśni masowej zbyt jednak uprościło zagadnienie rozwoju sztuki muzycznej. Uważając pieśń masową za konieczny etap przejściowy do późniejszego stworzenia większych form muzycznych, hamowano w ten sposób ich równoległy rozwój. Zbyt uproszczony był także stosunek R. A. P. M. do twórczości muzycznej epok ubiegłych, wyrazem czego był wyłącznie prawie kult twórczości Beethovena i Mussorgskiego, ujętej pod kątem widzenia realizmu muzycznego. R. A. P. M. nie uważając za celowe skoncentrowanie w swem gronie kompozytorów oderwanych od życia politycznego, nie obejmowała również tem samem całokształtu muzycznej twórczości Z. S. R. R.

Te zbyt wązkie horyzonty stały się przyczyną rozwiązania R. A. P. M. w r. 1932 i stworzenia „Związku Sowieckich Kompozytorów”. Związek postawił zadanie twórczości sowieckiej na daleko szerszej płaszczyźnie. Nie ograniczając się wązkiemi ramami pieśni masowej i pogłębiając zagadnienie analizy muzycznej, wywarł wpływ na ideologję poszczególnych, dawniej obojętnych politycznie kompozytorów, przedewszystkiem zaś dał impuls dla twórczości różnorodnych większych form muzycznych.

Obok kompozytorów starszego pokolenia: jak Miaskowskij, Sztejnberg, Glier, Krejn, Gnesin, Ippolitow-Iwanow zdobyło sobie w Z. S. R. R. uznanie bardzo wielu kompozytorów młodszych — Szostakowicz, Szebalin, Knipper, Litińskij, Szechter, Czemberdżi, Biełyj, Mossołow, wymieniając tylko nielicznych z pośród nich.

Twórczość na polu symfonicznem wzrosła znacznie w ostatnich latach, niektóre dzieła: jak 6-ta (napisana jeszcze w 1924 roku), 12-ta i 14-ta symfonje Miaskowskiego, symfonje Knippera, „Lenin”

Szebalina, „Pochód Głodnych” Biełyja zdobyły sobie szeroki rozgłos. Wzmogła się także twórczość operowa. Na konkurs ogłoszony przez Moskiewski Teatr Wielki i redakcję „Komsomolskiej Prawdy” nadesłano przeszło 50 oper i baletów.

Zagadnienie żywotności opery, jako formy muzycznej, kompozytorzy sowieccy usiłują rozwiązać, idąc po linji zerwania z dawną jej statycznością i stworzenia „syntetycznego widowiska” drogą silnego udramatyzowania akcji, realistycznej jej łączności ze stroną muzyczną i oparcia się o tematy rewolucji i przebudowy społecznej.

Charakterystycznem dążeniem dzisiejszej twórczości sowieckiej jest usilne popieranie rozwoju narodowej sztuki muzycznej licznych republik związkowych. Wraz z ogólnym wzrostem kulturalnym narodów, wchodzących w skład federacji Sowieckiej, nastąpił także wzrost ich twórczości artystycznej. Za podstawę muzyczną służy tu oczywiście pieśń i muzyka ludowa, starannie kultywowana.

Na ludowych tematach różnych narodowości osnutych jest wiele kompozycji sowieckich, jak np.: „Turkmeńska Suita” Szechtera, „Taneczna Suita” Chaczaturjana „Tadżikistańskie Suity” Knippera, wiele utworów kameralnych, opera Gliera „Szach-Senem” (oparta na ludowych pieśniach turkmeńskich).

Działalność Związku Kompozytorów Sowieckich nie ogranicza się wyłącznie planową pracą na polu popierania twórczości. Istniejąca przy Związku Komp. Sow. sekcja grupuje również muzykologów i krytyków muzycznych.

Fachowa krytyka pełni w dzisiejszem życiu muzycznem Z. S. R. R. niesłychanie ważną rolę. O ile do roku 1924 działalność krytyki propagującej naogół apolityczność i bezideowość muzyki była równorzędną z dążeniami ówczesnej twórczości, o tyle od tej chwili zadania jej przekroczyły dotychczasowe, „czysto-muzyczne” ramy. Celem krytyki i publicystyki muzycznej jest przedewszystkiem praca nad utrzymaniem wytycznej linji ideowej całokształtu życia muzycznego Z. S. R. R.

Obok pism perjodycznych, przeznaczonych dla fachowców, jak dwumiesięcznik „Sowiecka Muzyka” na wysokim poziomie stojący organ Związku Kompozytorów Sowieckich, istnieje cały szereg wydawnictw propagujących „amatorskie” uprawianie muzyki. Stanowią one cenną pomoc dla niezliczonej ilości kółek, klubów i towarzystw muzycznych istniejących w fabrykach, kołchozach, szkołach i t. d. Artystyczny poziom tych amatorskich

stowarzyszeń jest oczywiście różny i zależny od warunków lokalnych, istnienie ich oraz ciągły rozwój i wzrost liczebności stwarzają jednak masowe zainteresowanie muzyką, co wyklucza oczywiście możliwość „kryzysu publiczności" w życiu koncertowem.

Spopularyzowanie hasła „samodzielności muzycznej" wywołuje również potrzebę istnienia wielkiej liczby szkół muzycznych, zasadniczym typem których, poza konserwatorjami, jest t. zw. „Technikum Muzyczne".

Ogólną cechą ruchu muzycznego w Z. S. R. R. jest jego masowość, ujęta w ramy planu i państwowej organizacji. Motorem i zasadniczym czynnikiem tej organizacji jest, jak widzimy, ideologja przebudowy socjalnej, z którą nieodłącznie związana jest zarówno twórczość, jak i wszystkie inne dziedziny sztuki muzycznej.

Zainteresowanie polskich sfer artystycznych sowiecką twórczością i ruchem muzycznym wzrosło znacznie w ostatnich latach, co stworzy zapewne podstawy dla dalszego zbliżenia w tej dziedzinie.

Moment ingerencji czynników państwowych Z. S. R. R. we wszystkie dziedziny sztuki, wyrażający się nietylko w subwencjonowaniu twórczości i działalności artystycznej, lecz przedewszystkiem w planowem stwarzaniu masowego „popytu" na sztukę winien szczególnie zainteresować kierownicze sfery naszego życia artystycznego.

STEFAN LIDZKI-ŚLEDZIŃSKI

DYLETANTYZM i AMATORSTWO

Epoka fachowości, panującej wszechwładnie we wszystkich dziedzinach życia, nadała pojęciu dyletantyzmu specjalnie ujemne znaczenie. Dyletant to ten, kto bierze się do wykonania tego, czego nie potrafi rzeczywiście, lub tylko w pojęciu specjalnie do danej pracy przygotowanego fachowca. Jest to więc społeczny szkodnik, należy go tępić dla ogólnego dobra.

Jest to ujęcie słuszne w przemyśle, nauce i w wielu jeszcze działach pracy ludzkiej, ale czy we wszystkich? Jest przynajmniej jeden odcinek życia, w którym zapoznanie społecznych wartości dyletantyzmu przyniosło więcej szkody, niż korzyści, gdzie fachowość doprowadziła do zupełnego niemal zerwania kontaktu między „producentem“, a „odbiorcą“ w sztuce.

Ograniczając się do zjawisk, których istota jest mi fachowo (!) dostępna sprobuje dowieść tezy o „potrzebnym dyletantyzmie“ na przykładzie muzyki.

Społeczeństwo polskie dzieli się na kastę ludzi, piszących kompozycje muzyczne dla siebie i szczupłego grona krewnych, przyjaciół i znajomych, oraz na olbrzymio większą grupę, która tej muzyki bynajmniej nie słucha. Pospolicie tłomaczy się to komunałem o niemuzykalności społeczeństwa, poczem zadowolone z wyjaśnienia tej przykrej kwestji grono kompozytorów powraca do swej przysięgłej publiczności, aby nadal pracować dla dobra muzyki polskiej w aureoli splendid isolation niezrozumianych (czy niezrozumiałych) twórców.

Trudno to uznać za wyczerpanie kwestji; jeśli nasze muzyczne instytucje chcą zejść z roli kwiatków na niemuzykalnym kożuchu społeczeństwa, pora sprawę poruszyć odważniej i gruntowniej, niż dotąd. Zapewne, polacy nie są arcymuzykalnym narodem, ale czy

aż tak dalece niemuzykalnym, że w miljonowej Warszawie nie znajdzie się dosyć chętnych do wypełnienia kilku sal koncertowych? A może to tylko brak zainteresowania, wywołany nierozbudzeniem istniejących skłonności, nieprzyzwyczajeniem do słuchania muzyki. Ale gdzie, jak, kiedy ma się przeciętny obywatel do tego słuchania przygotować! Czy wykrzykując kilka piosenek w szkole powszechnej na lekcjach „śpiewu"? Gdyby tak nawet było, to zdąży wszystkiego zapomnieć w szkole średniej, gdzie muzyka jest „nieobowiązkowa". Zresztą wyobraźmy sobie na przeciętnym koncercie obywatela, który nawet prześpiewał wszystkie obowiązujące w szkole piosenki. Jego dojrzałość, stwierdzona maturą, okaże się bardzo niedojrzałą wobec najprostszych faktów muzycznych. Jeśli mimoto trafiają się tacy, dla których słuchanie muzyki jest istotną potrzebą, nie przykazaniem snoba, świadczy to mojem zdaniem, że teza o niemuzykalności społecznej jest zbyt ogólna i zanadto pohopnie sformułowana.

Nauczanie muzyki w szkołach ogólnokształcących jest problemem wagi pierwszorzędnej i należy mu poświęcić więcej miejsca, niż to jest możliwe w ramach niniejszego artykułu. Narazie stwierdzić wypada, że ani szkoła powszechna, ani średnia nie dają jeszcze należytego przygotowania do słuchania muzyki o poważniejszym poziomie. Nie można też żądać od czynników państwowych wykonywania wszelkich prac, związanych z wychowaniem obywatelskiem, tych zwłaszcza, które mogą być skutecznie prowadzone przez czynniki społeczne, a do których wypada zaliczyć umuzykalnianie. Być może, że wprowadzone do programów szkolnych audycje muzyczne będą częściowo brak ten uzupełniać.

Tymczasem społeczeństwa dzisiejsze dalekie są od uprawiania muzyki bez celów praktycznych. Wystarczy przecież przekręcić kontakt radjoaparatu lub założyć płytę gramofonową, aby mieć muzykę gotową i to w „najlepszym gatunku", wyrób najlepszych specjalistów, gotowy odrazu dla konsumenta. Każdy zaś, kto muzyce poświęca choć trochę osobistej pracy, myśli zarazem o konkretnych rezultatach, o popisach publicznych, jeśli nie o dochodach, słowem uważa się za zawodowca, ponieważ pracuje w muzycznej branży! Zanika już niemal zupełnie amatorskie uprawianie muzyki, ów szlachetny dyletantyzm, wytępiony przez wybujałe zawodowstwo wirtuozowskie, nie słychać o intymnem, kameralnem uprawianiu muzyki, przeżywaniu jej w czterech ścianach pokoju. Zamiast amatora mamy pseudospecjalistę, pchającego się gwałtem do publicznych popisów, zamiast szczupłego grona słuchaczów —

salę koncertową, jako jedyne miejsce uprawiania muzyki, pełną (oby!) publiczności, zimnej, obojętnej, zblazowanej, obcej. Tę trzeba porwać, gdy to niemożliwe, bodaj zaimponować jej, olśnić czy pochlebić. Wyrabia się niemiły stosunek twórcy i odtwórcy do konsumenta, którego per fas et nefas trzeba zjednać, zachęcić do... kupienia biletu! W większości wypadków tak zwane poszukiwanie nowych dróg wypowiadania się artystycznego, to poprostu pogoń za niezużytym dotąd sposobem trafienia do publiczności, próbowaniem—a nuż się uda. Jeśli niema mowy o szczerości tworzenia, skąd ma powstać szczery kontakt twórcy z publicznością, nieodzowny warunek dla prawdziwie estetycznych przeżyć słuchacza.

Pewną, i to znaczną winę ponoszą tu kierownictwa szkół muzycznych. Jak zahypnotyzowane owem dążeniem społecznem do fachowości, mierząc siły na zamiary, chcą przedewszystkiem produkować fachowców za wszelką cenę. Prawie wszystkie statuty szkół muzycznych w Polsce (a jest ich ponad 300) głoszą o kształceniu lub choćby tylko przygotowaniu przyszłych fachowców muzycznych. Nie mówiąc już o powstałej w ten sposób nadprodukcji sił muzycznych, obciążających tak mało pojemny rynek pracy, podkreślić tu trzeba fakt, że statuty te nie poruszają wogóle kwestji talentu czynnika przecie decydującego w szkolnictwie artystycznem o przyszłych losach ucznia. Wytwarza się przez to psychoza wśród uczniów, którym—nie poruszając ich utalentowania — obiecuje się wykształcenie ich na fachowców— artystów, na wzór szkół zawodowych, gdzie samą pracą i pilnością można dojść do zadawalniających rezultatów. Nic więc dziwnego, że uczeń pilny, choć nieutalentowany, ukończywszy wszystkie przedmioty, wymagane w programie szkoły, uważa się za fachowca artystę i przeżywa ciężkie rozczarowanie życiowe, gdy mu brak talentu uniemożliwi artystyczną karjerę. Pozostaje mu żywot prawdziwego dyletanta, człowieka, który mimo, że nie dorósł do wykonywania swego zawodu, pracuje w nim, czerpiąc zeń środki utrzymania i zajmując miejsce innym, istotnie wykwalifikowanym, bo utalentowanym. Rzecz dziwna, tacy właśnie ludzie bez talentu, lecz z papierkiem — patentem na fachowca, nie wywołują sprzeciwów, są tolerowani i nawet zatrudniani, jakkolwiek nigdy do poważnych rezultatów w swej działalności artystycznej nie doprowadzą, a w życiu społecznem są właśnie szkodliwi.

Zanika natomiast nikomu nie szkodliwy, a rozwojowi sztuki pożyteczny typ dyletanta, amatora, nie traktującego muzyki zawodowo, lecz wkładający w swój do niej stosunek całe swe serce,

umiejący ją przeżywać w młodzieńczym entuzjazmie, pozbawionym materjalnych pobudek. Ten amator, któremu nie wystarczała muzyka, podana na koncertach przez najwybitniejszych specjalistów, lecz który szukał intymniejszego z nią kontaktu w skromniejszych technicznie, lecz donioślejszych kulturalnie ramach osobistej praktyki. Zanikła muzyka kameralna w rzetelnym tego słowa znaczeniu, bo próby jej wznowienia po salach *koncertowych* (!) jakże paczą istotny jej charakter. A wraz z topniejącemi szeregami owego amatorstwa zanika też sprawa muzyki, jako potrzeby społecznej. Muzyka to dziś przedmiot zainteresowania... fachowców!

Jeśli pora pomyśleć o zmianie tego dość ponurego stanu rzeczy, zdaniem mem zacząć należy od piętnowania owego istotnego, a szkodliwego dyletantyzmu, oraz od otoczenia jaknajbaczniejszą opieką prawdziwego amatorstwa muzycznego, którego resztki, jeszcze dość pokaźne, zachowały się u nas w szeregu zespołów muzycznych i chórów. Ale trzeba też zwracać uwagę przy każdej okazji na potrzebę kształcenia muzycznego społeczeństwa, na budzenie w niem owych duchowych czynników, które objawiają się w bezinteresownych, niematerjalistycznych zainteresowaniach sprawami sztuki. Trzeba, by wreszcie rodzice zrozumieli, że nie można uczyć dziecka „na muzyka“, tak jak je się uczy „na kowala“ czy „na szewca“, lecz, że trzeba je uczyć muzyki tak, jak się uczy czytać i pisać. Człowiek, nie mający zainteresowań artystycznych jest półczłowiekiem, analfabetą innego tylko rodzaju. Brak zainteresowań artystycznych może się katastrofalnie odbić na wychowaniu społecznem. Nie chodzi tu już o interesy małej grupy społecznej muzyków zawodowych, o poprawę ich bytu, lecz o wyrobienie społecznych walorów idealizmu bezinteresownego. Te prawdy bezwzględne, a dziś zapoznane, należy głosić przy każdej sposobności. Ponowne ich upowszechnienie winno być największą troską wszelkich organizacyj artystycznych.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Jesteśmy wszyscy pod wielkiem jeszcze wrażeniem koncertów Józefa Hofmana. Występy w Warszawie tego genjalnego pianisty były dla wielu naszych muzyków i osób muzyką interesujących się—wydarzeniem niezwykłem i niecodziennem. Już dawno Warszawa nie słyszała muzyki tak skończenie pięknej i czystej, wolnej od wszelkich naleciałości.

Nietylko wyjątkową techniką i wykończeniem najdrobniejszych szczegółów, rozległą skalą dynamiczną i mądrem, logicznem przemyśleniem konstrukcji każdego wykonywanego utworu zaimponował i porwał słuchaczy Józef Hofman — uczynił to również swoją niezwykłą prostotą, bezpretensjonalnością i bezpośredniością. Wszak poza technicznem opanowaniem utworu muzycznego, poza wniknięciem w szczegóły jego treści i formy, niemniej ważną jest w sztuce odtwórczej postawa wewnętrzna, a nawet i zewnętrzna wykonawcy, jego stosunek do dzieła wykonywanego i słuchaczy. Zazwyczaj stoją na estradzie, przed publicznością, muzycy, ktorzy chcą czemś imponować: techniką, talentem; którzy postawą swoją zewnętrzną starają się pokazać, iż są „wybrańcami bogów”— artystami, a nawet wyglądem zewnętrznym różnią się od zwykłych śmiertelników: długie włosy, patetyczne i pełne godności ukłony, „uduchowione” miny i t. p. Pełno w tem wszystkiem zakłamania i pozy.

Józef Hofmann, wychodząc na estradę, siadając do fortepiapianu, zda się mówić do słuchaczy: „Utwór, który za chwilę zagram, podoba mi się bardzo. Opracowałem go rzetelnie, w najdrobniejszych szczegółach. Chciałbym żeby i wam się podobał”. Po wykonaniu utworu: — Podobał się?... nieprawdaż piękny! Zagram wam teraz inny. — I to się podobało?... Bardzo się cieszę i chętnie jeszcze będę grać.

Józef Hofman przemawia do nas jako człowiek, jako człowiek w pewnym zakresie doskonały i pełen prostoty. I to nas wzrusza i tem budzi do siebie wielkie zaufanie.

Słuchacze koncertów Józefa Hofmana przeżyli wzruszające i piękne chwile. Muzycy mieli wzory ciekawe w szczegółach i w całości opracowanych utworów. Rytmika, frazowanie, dynamika i plastyczne uwypuklenie budowy utworu były dla wielu istną rewelacją. Niemniejszą jednak rewelacją była postawa Józefa Hofmana — jego stosunek do muzyki i do słuchaczy. I chociaż wykonywuje Hofman na swoich koncertach, między innemi, utwory Mendelssohna, Rubinsteina i Moszkowskiego—jest muzykiem nowoczesnym w najlepszem tego słowa znaczeniu.

Koncerty Hofmana są tematem do refleksyj niewyczerpanym.

Orkiestra Filharmonji Warszawskiej rozpoczęła tegoroczny sezon koncertowy w niewielkiej i brzydkiej sali Konserwatorjum. By zachęcić publiczność do uczęszczania na koncerty symfoniczne, Zarząd Orkiestry Filharmonicznej użył wyjątkowo niewybrednego środka propagandowego: na afiszach nazwano salkę Konserwatorjum — „wielką salą Konserwatorjum". (Czyż nazywanie rzeczy małych — wielkiemi, bezwartościowych — wartościowemi nie jest typowem dla naszych stosunków muzycznych?).

„Wielka", organizacyjnie zdemoralizowana i artystycznie niewiele warta orkiestra filharmoniczna grała w t. zw. „wielkiej" sali Konserwatorjum wyjątkowo źle i nieporządnie. Publiczność na te koncerty nie uczęszczała i mała sala Konserwatorjum na koncertach piątkowych i porankach niedzielnych świeciła wielką pustką. Gdyby nie opłaty Radja za transmisje tych koncertów, przypuszczać należy—nie odbyłyby się one wogóle. Powstaje pytanie: dlaczego i dla kogo Radjo transmitowało te nieudane i źle opracowane koncerty, wykonywane w warunkach najniewłaściwszych? Radjosłuchacze więcej wszak skorzystaliby z koncertów odpowiednio przygotowanych i nadawanych ze studja. Najwidoczniej chodziło tu o jakieś cele niemuzyczne.

I tak ciągle — muzyczne sprawy rozstrzygane są pod kątem interesów niewiele wspólnego z muzyką mających.

Podobno już dochodzi do porozumienia pomiędzy Zarządem sp. akc. Filharmonja Warszawska, a orkiestrą i wkrótce koncerty symfoniczne odbywać się będą w gmachu Filharmonji. Obecnie wiadomem jest, iż w całym tym zatargu ani jednej ani drugiej

stronie nie chodziło o cele artystyczne, więc i porozumienie między Zarządem spółki i orkiestrą nic nowego nie wnosi do naszego życia muzycznego.

Kwestja orkiestry—jako zgranego i karnego zespołu muzycznego, kwestja odpowiedzialnego i fachowego kierownictwa muzycznego Filharmonji, oraz kwestja ustalenia zasad artystyczno-muzycznych prowadzenia sezonu koncertowego — nadal pozostają aktualnemi i narazie nierozwiązanemi.

Połowiczne rozwiązanie i drobne zmiany personalne nie mogą wpłynąć na uzdrowienie stosunków i warunków pracy w najpoważniejszej w Polsce instytucji koncertowej.

Śmiało można dziś twierdzić, iż zapoczątkowana przez Organizację Ruchu Muzycznego (ORMUZ—dział Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej) praca nad rozszerzeniem i pogłębieniem ruchu koncertowego w Polsce jest przełomowym etapem w naszem życiu muzycznem. Nareszcie żywa muzyka, w wykonaniu naszych najlepszych artystów, zaczyna docierać do małych mieścin i miasteczek, nareszcie ruch koncertowy w większych miastach prowincjonalnych wchodzi na tory artystyczne, bez niezdrowych sensacyj.

Zasięg działania ORMUZ'u z każdym dniem się zwiększa: przybywają nowe miasta, rośnie zapotrzebowanie na audycje w szkołach średnich i powszechnych i na koncerty wieczorowe. Muzycy, wracający z objazdowych koncertów ORMUZ'u nie mają słów zachwytu nad słuchaczami koncertów i nastrojem, jaki na koncertach panuje. Odkrywamy nowe tereny muzyczne!

Skromna liczba 80 koncertów i audycyj, jakie odbyły się na prowincji w ciągu ostatnich 2½ miesięcy, urasta w naszych warunkach i stosunkach do czegoś imponującego. Nie są to koncerty ani t. zw. dyplomatyczne, ani nie odbywają się one pod protektoratem wysokich osobistości; słuchaczami tych koncertów nie jest wymagająca i krytykująca wszystko „publiczność kartkowa", ani też specjalnie zaproszeni krewni i znajomi wykonawców. Odbywają się te koncerty w skromnych salach szkolnych lub w brzydkich kinach, słuchaczami tych koncertów jest publiczność, dla której taki koncert staje się wydarzeniem. I tem większa wartość tych koncertów. Muzycy, którzy zapoczątkowali pracę ORMUZ'u i którzy w niej biorą czynny udział, są z tej pracy zadowoleni i widzą w niej dla muzyki w Polsce—przyszłość.

Mogą być z tej pracy i dumni.

Największą trudnością przy organizowaniu koncertów w małych miastach prowincjonalnych i miasteczkach jest brak na miejscu odpowiednich fortepianów. Tacy pianiści jak Dygat, Kon, Szpinalski i Sztompka zmuszeni są grywać na fortepianach mocno zużytych, a czasami nawet na... pianinach. Dobry koncertowy fortepjan staje się w Polsce białym krukiem. Nietylko miasta prowincjonalne nie posiadają koncertowych fortepianów, niema ich w Warszawie—w centrum polskiego ruchu muzycznego.

Czyż kto uwierzy, iż na estradzie Konserwatorjum Warszawskiego—pierwszej w Polsce uczelni muzycznej i w sali Filharmonji Warszawskiej stoją rozbite, przedwojenne gruchoty, ze skrzeczącemi pedałami?!

Czyż nie jest to świadectwem zaniedbania u nas muzyki?

Hofman—na pierwsze dwa swoje koncerty sprowadził fortepian aż z Hamburga; a ostatnie dwa, po powrocie z Londynu, zmuszony był grać na zużytym, bezdźwięcznym Steinway'u, najlepszym, jaki można było wypożyczyć ze składów fortepianowych w Warszawie.

Min. Spr. Zagr. wydaje każdego roku pewne sumy na propagandę muzyki polskiej zagranicą. Warto zastanowić się, czy nie skuteczniejszą propagandą na zewnątrz byłoby dobrze zorganizowane i uporządkowane życie muzyczne wewnątrz kraju.

Trąbimy zagranicą o genjuszu muzycznym Polski—Chopinie, organizujemy międzynarodowe koncerty pianistyczne, chwalimy się polskimi pianistami, a gdy zjawi się u nas jakaś międzynarodowa sława pianistyczna, okazuje się, iż niema u nas elementarnych warunków dla rozwoju pianistyki, niema fortepianów. Inwestycje muzyczne polegają u nas na skórkowaniu starych klekotów.

Propagandowa akcja muzyczna M. S. Z. śmiesznie wygląda wobec wymownej i kontrpropagandowej rzeczywistości muzycznej wewnątrz naszego kraju.

Na początku bieżącego sezonu koncertowego odbyła się w Warszawie wyjątkowa uroczystość: 9-ciolecie istnienia firmy handlowo-koncertowej p. H. Markiewicza. Ruchliwy ten impresarjo zaaranżował swoją uroczystość dość okazale: powołał specjalny honorowy komitecik z udziałem wybitnych jednostek.

Kulminacyjnym punktem tej uroczystości było podniosłe przemówienie p. Adama Wieniawskiego, speca od konkursów, uroczystości, obchodów i t. p. Wzruszające było widowisko, gdy na estradzie sali Konserwatorjum, p. Adam Wieniawski ściskał i całował dziewięcioletniego jubilata p. H. Markiewicza.

Wychodziliśmy z tej uroczystości zbudowani, wzruszeni, a najbardziej — ubawieni.

TEODOR ZALEWSKI

VOTUM SEPARATUM

„FILHARMONJA WARSZAWSKA"

Spółka Akcyjna

6 lutego 1900 roku do mieszkania Leopolda Kronenberga w Warszawie przybył notarjusz Zygmunt Wasiutyński i spisał akt organizacyjny Towarzystwa Akcyjnego „Filharmonja Warszawska". Do aktu stanęło 93 ofiarodawców, wśród których nie brakło i wybitnych muzyków (Ignacy Paderewski, Emil Młynarski, Józef Hofman); subskrybowali oni łącznie kwotę 500.000 rubli jako kapitał akcyjny.

Dzieje powstania Filharmonji Warszawskiej wyraźnie wskazują, że założyciele pragnęli utworzyć narodową instytucję muzyczną, która stałaby się ośrodkiem ruchu muzycznego i krzewicielką kultury muzycznej w Polsce, a zarazem dawała trwałe i mocne oparcie pracy muzyków polskich. Niewątpliwie każdy z ofiarodawców, subskrybując pewną kwotę na t. zw. „kapitał akcyjny" ani przez chwilę nie myślał, że lokuje swe fundusze w jakiś interes handlowy: jego zamiarem było dopomóc do powstania polskiej instytucji artystycznej o wielkiem znaczeniu narodowem i kulturalnem.

Ówczesne stosunki polityczne nie pozwoliły nadać Filharmonji Warszawskiej tego charakteru *fundacyjnego*, jaki w istocie posiadała. Założyciele musieli jej nadać formę prawną towarzystwa akcyjnego, gdyż tylko w tej postaci polska instytucja mogła wtedy powstać. Jednak już w § 1 ustawy towarzystwa akcyjnego ujęto w słowach lapidarnych i nie budzących wątpliwości cel instytucji:

> „W celu zbudowania i prowadzenia w m. Warszawie sali koncertowej i biblioteki muzycznej, oraz utworzenia i utrzymywania or-

kiestry i chóru, tworzy się towarzystwo akcyjne pod nazwą: Filharmonja Warszawska".

Ten cel oficjalny, ujęty w tekst suchej formułki prawnej, krył w sobie sens o wiele głębszy i istotniejszy: założyciele gorąco pragnęli przyczynić się do pięknego rozkwitu muzyki polskiej jako sztuki narodowej i do wydatnego podniesienia poziomu kultury muzycznej w Polsce.

Mimo nadania Filharmonji Warszawskiej formy spółki handlowej, społeczeństwo polskie nigdy nie traktowało jej jako przedsiębiorstwo, lecz zawsze widziało w niej instytucję społeczną o wzniosłych celach i poważnem znaczeniu kulturalnem, która, choć powstała dzięki bezinteresownym ofiarom kilkudziesięciu jednostek, — stanowi jakgdyby własność całego społeczeństwa. To też w latach późniejszych nie brakło dalszych ofiar i zapisów, które wzbogacały Filharmonję Warszawską i nieraz przychodziły jej z pomocą w chwilach najbardziej krytycznych. Wystarczy tu dla przykładu wspomnieć o legacie ś. p. Michała Wessla (250.000 rubli), o darowiźnie ord. Zamoyskiego (umorzenie długu około 340.000 rb.), o darze bar. Kronenberga w postaci organów, do dziś dnia najlepszych w Warszawie.

Zdawałoby się że z chwilą usunięcia zaborców i odrodzenia niepodległego Państwa Polskiego, Filharmonja Warszawska powinna była niezwłocznie przekształcić się i nadać sobie tę formę i charakter, jakie najbardziej odpowiadają jej zadaniom. Niestety dzieje Filharmonji Warszawskiej w latach powojennych wskazują, że coraz dalej odsuwa się ona od spraw związanych ze sztuką i — trudno oprzeć się temu wrażeniu — coraz bardziej mija się z swojem powołaniem.

Pierwszem posunięciem w latach powojennych jest zgłoszenie Filharmonji Warszawskiej do rejestru handlowego przy Sądzie Okręgowym w Warszawie i „przypieczętowanie" w ten sposób jej charakteru *handlowego*. To posunięcie zapewne nie było przypadkowem, bo dalszy rozwój wypadków świadczy o pewnej logice i konsekwentnem dążeniu do coraz większego akcentowania handlowej roli Filharmonji Warszawskiej. Podjęto więc prace nad nowelizacją statutu, wynikiem czego było postanowienie Ministrów Przemysłu i Handlu oraz Skarbu z 11 lutego 1922 roku o zmianie statutu Filharmonji Warszawskiej [1]). W nowym statucie

[1]) Patrz: Monitor Polski № 94 z 1922 r., poz. 200.

cytowany wyżej zasadniczy przepis o celach Filharmonji otrzymał następującą postać:

> § 1. Zawiązane w 1899 r. Towarzystwo Akcyjne pod nazwą „Filharmonja Warszawska" w celu zbudowania w Warszawie gmachu na pomieszczenie sali koncertowej i teatralnej, oraz *lokali na szkoły, cele przemysłowo-handlowe, biura i mieszkania prywatne*, działać będzie i nadal pod firmą: „Filharmonja Warszawska" Spółka Akcyjna.
>
> § 2. Spółka *ma prawo* utrzymywania orkiestry, chórów, szkoły muzycznej i biblioteki, urządzania koncertów, odczytów, przedstawień teatralnych i kinematograficznych, a także zebrań publicznych, z zastosowaniem się do odpowiednich przepisów obowiązujących.

Nikt nie zaprzeczy, że te zmiany za jednym zamachem zniweczyły ideowe założenia Filharmonji Warszawskiej. Bo przecież gmach Filharmonji bynajmniej nie powstał w celu eksploatacji lokali przemysłowo-handlowych, biur i mieszkań prywatnych, ani też w celu urządzania przedstawień teatralnych i kinematograficznych. Jedynym i istotnym celem Filharmonji było utrzymywanie sali koncertowej, orkiestry i chóru: ten cel stanowił *obowiązek* instytucji, zamiana zaś obowiązku na *prawo* stanowi przeinaczenie i pogwałcenie woli pierwotnych i późniejszych ofiarodawców.

Jakgdyby dla złagodzenia ciosu, zadanego idei Filharmonji Warszawskiej zamieszczono w § 37 nowego statutu zastrzeżenie, że:

> „z pomiędzy członków zarządu jeden przynajmniej winien należeć do grona artystów muzyków lub miłośników sztuki. posiadających odpowiednią kompetencję w sprawach muzycznych".

Niestety i ten przepis został usunięty przy ponownej nowelizacji statutu Filharmonji Warszawskiej. Obecnie obowiązujący lakoniczny statut Sp. Akc. Filharmonja Warszawska [1]) liczy zaledwie 15 paragrafów, w których wprawdzie znajdziemy zasady wynagradzania członków zarządu i komisji rewizyjnej, lecz daremnie szukalibyśmy wzmianki o istotnym celu i obowiązku Filharmonji zgodnie z wolą jej fundatorów — o popieraniu muzyki i kultury muzycznej w Polsce.

Niewątpliwie okazały gmach Filharmonji Warszawskiej z całem swojem urządzeniem jest objektem majątkowym, który musi być administrowany w odpowiedni sposób. Lecz konserwacja i eksploatacja tego majątku nie może być celem samym w sobie: powstał on drogą publicznych składek („subskrybowanie" akcyj niczem innem nie było) i miał umożliwić rozkwit muzyki polskiej,

---

[1]) Patrz: Monitor Polski № 91 z 1931 r.

miał umożliwić istnienie i ciągłość pracy instytucji artystycznej o daleko sięgających wpływach na bieg i rozwój naszego życia muzycznego. Dlatego istniejący majątek musi być administrowany i wyzyskiwany wyłącznie pod kątem widzenia potrzeb artystycznych, musi służyć tym celom, dla których go utworzono. Potrafią to uczynić tylko ludzie, którzy dobrze uświadamiają sobie potrzeby muzyki i aktualne zadania w tej dziedzinie, a więc w pierwszym rzędzie — sami muzycy.

W ostatnich latach tak ułożyły się stosunki personalne w Sp. Akc. Filharmonja Warszawska, że wpływ decydujący na jej działalność wywierają osoby, które w większej części nie są pierwotnymi fundatorami instytucji i w dodatku nie posiadają dostatecznych kwalifikacyj do zabierania głosu w sprawach muzyki. Dzięki temu oraz wskutek wręcz niezdrowych stosunków panujących na terenie „autonomicznej“ orkiestry, Filharmonja Warszawska, jako centralna instytucja muzyczna w Polsce, od lat zdradzała objawy coraz większej dekadencji, a z początkiem bieżącego sezonu utknęła na martwym punkcie.

W popularnem ujęciu obecny kryzys w życiu Filharmonji Warszawskiej nazywany jest konfliktem między spółką akcyjną a orkiestrą. W istocie tak nie jest: konflikt zasadniczy istnieje oddawna, a źródło jego tkwi w naruszeniu jedności instytucji — podzielono i uniezależniono od siebie sprawy artystyczne i majątkowe. Nie potrzebuję dodawać, że stało się to wbrew intencjom i zamiarom fundatorów Filharmonji Warszawskiej. — I drugi moment, jako konsekwencja pierwszego: odsunięto muzyków od wpływu na bieg spraw Filharmonji Warszawskiej, pozostawiono im rolę „pokątnych doradców“.

Mylą się ci, którzy podchodzą do problemu Filharmonji od strony finansowej i sądzą, że należy tylko wytargować parę pokaźniejszych subwencyj, a sprawy artystyczne same się ułożą i wszystko pójdzie dobrze. Rzecz się ma odwrotnie: prace nad odrodzeniem Filharmonji Warszawskiej, jako instytucji muzycznej, należy zaczynać od strony *artystycznej,* tutaj bowiem kryją się przyczyny jej załamania się. Pietrzą się też w tej dziedzinie liczne i skomplikowane problemy: odnowienie składu i podniesienie poziomu orkiestry, z sensem ułożony plan programowy, wytworzenie zastępu nowych polskich sił kapelmistrzowskich (sprawa z uporem dotąd lekceważona), wynalezienie nowego słuchacza, stopniowe wyzwalanie się z zależności od radja i t. d. i t. d. Są to kwestje, których nie rozwiążą nawet najtęższe głowy pp. finansistów i ludzi

handlowo wyrobionych. Tu potrzeba "głów i zapału artystów, mających jasno wytknięty cel artystyczny i świadomość współczesnych nakazów w dziedzinie kulturalnej.

Mimo że obecny stan rzeczy jest wprost groźny dla muzyki polskiej, opinja publiczna niestety nie przejawia większego zainteresowania sprawami Filharmonji i biernie obserwuje rozwój „konfliktu“. Tymczasem zdaje się nadszedł czas, kiedy problem Filharmonji Warszawskiej musi być gruntownie przemyślany i definitywnie rozwiązany w sposób godny jego wagi.

Z tego co powiedziałem wyżej wynika, że niezbędnym warunkiem uzdrowienia instytucji jest: scalenie spraw artystycznych i administracyjnych w jednym organie oraz decydujący udział *muzyków* (oczywiście nie członków orkiestry!) w kierownictwie tak scaloną Filharmonją Warszawską. Widzę tu dwa wyjścia.

Pierwsze: utrzymanie dotychczasowej formy prawnej Filharmonji z tem, że światlejsi akcjonarjusze (a takich nie brak wśród obecnych akcjonarjuszy) w jakiejkolwiek bądź formie odstąpiliby swe akcje istniejącym żywotnym organizacjom muzycznym, które dzięki temu mogłyby brać udział przez swych przedstawicieli we władzach Filharmonji i wpływać decydująco na jej działalność. Podkreślam, że chodzi o *organizacje muzyczne,* a nie pojedyńczych muzyków, a to dlatego że organizacje te bardziej są powołane do troski o całokształt interesów muzyki polskiej, niż poszczególne jednostki.

Drugie (najbardziej właściwe): likwidacja spółki akcyjnej i przekształcenie Filharmonji na Fundację Muzyczną, którą takby się chciało związać z imieniem Mieczysława Karłowicza — niezapomnianego symfonisty polskiego. Utworzenie Fundacji ze statutem nadanym przez Ministra W. R. i O. P., zwolnienie tej Fundacji od podatków i wszelkich świadczeń publicznych, ustanowienie zarządu w składzie muzyków i miłośników muzyki najbardziej godnych tej roli — byłoby zwrotnym punktem w dziejach Filharmonji Warszawskiej i otworzyłoby przed nią szerokie możliwości pracy nad podniesieniem kultury muzycznej w Polsce.

Zdaję sobie sprawę, że takie rozwiązanie wymagałoby wyrzeczenia się ze strony obecnych akcjonarjuszy swych formalnych praw majątkowych. Lecz z drugiej strony daleki jestem od przypuszczenia, że dzisiejsi akcjonarjusze chcą ciągnąć jakieś zyski (materjalne czy moralne) z ofiar, które pierwotni fundatorzy dobrowolnie i bezinteresownie złożyli na utworzenie i prowadzenie narodowej instytucji muzycznej, a nie — spółki handlowej. Sądzę,

że ofiary te utworzyły depozyt który otrzymali dzisiejsi akcjonarjusze z obowiązkiem strzeżenia i mądrego użytkowania. Depozytu tego strzegli oni w miarę swych sił i umiejętności w czasie panowania zaborcy. Dziś muszą go przekazać społeczeństwu, choćby kosztem wyrzeczenia się własnych ambicyj i prywatnych interesów.

Jeżeli tak uczynią — wykażą głębokie zrozumienie idei Filharmonji Warszawskiej i zasłużą na powszechną wdzięczność jako rzetelni wykonawcy woli pierwotnych fundatorów. Jeżeli temu się oprą — doprowadzą do tego, że gmach przeznaczony dla muzyki polskiej będzie siedzibą kin, dancingów i sklepów handlowych, w Warszawie zaś powstanie nowy ośrodek muzyczny, w którym potrzeby muzyki znajdą lepsze zrozumienie i zaspokojenie.

Przebieg konferencji prasowej, niedawno zorganizowanej przez Zarząd Spółki Akcyjnej „Filharmonja Warszawska", uprawnia raczej do horoskopów pesymistycznych. Zarząd z całym naciskiem poinformował zebranych przedstawicieli prasy i świata muzycznego, że Filharmonja Warszawska nie jest instytucją społeczną, lecz *zwykłą* spółką akcyjną, której jedynymi właścicielami i gospodarzami są pp. akcjonarjusze. Ujawniło się też, że zarządowi Spółki Akcyjnej nie obcą była myśl zlikwidowania działalności muzycznej Filharmonji nawet w dotychczasowej postaci. Konferencja ta wykazała wreszcie, że Zarząd wogóle nie zastanawia się nad kwestjami artystycznemi i nie przywiązuje do nich większej wagi. Jest to tem dziwniejsze, że od niedawna zasiada w zarządzie Spółki Akcyjnej znany literat i poeta p. Stanisław Miłaszewski.

Czyż, jako subtelny artysta, nie dostrzega jak niepokojący rachunek zysków i strat ma Spółka Akcyjna „Filharmonja Warszawska" we współczesnem życiu muzycznem Polski?

TADEUSZ SZELIGOWSKI

Z ZAGADNIEŃ KOMPOZYCJI

Na marginesie Pieśni Kurpiowskich K. Szymanowskiego [1])

Jednym z najdelikatniejszych problemów techniki kompozytorskiej jest bezsprzecznie opracowanie pieśni ludowych. Wynika to z wielu względów. Przedewszystkiem nasuwa się sporo zastrzeżeń, czy muzykę typowo monodyczną, jednogłosową, możemy wtłaczać w jakiś system harmoniczny nieraz contra naturam. Zdajemy sobie dziś dokładnie sprawę, wiele krzywdy wyrządzono melodjom polskim przez bezwzględną wiarę w niewzruszalność systemu bitonalnego (dur i moll). Współczesna muzyka osiągnęła w zakresie opracowań melodyj przynajmniej to jedno, że nauczyła się szanować odrębność charakteru prymitywów ludowych, rozszerzając swój horyzont daleko poza gamę durową i molową. Zdobycze współczesnej muzyki tem więcej uprawniają (przynajmniej w mniemaniu dzisiejszej generacji) do wiary, że oddanie charakteru melodyj ludowych staje się możliwe wyłącznie za pomocą środków, któremi dysponuje muzyka po 1914 r. Dotyczyć to będzie głównie bezpośredniości wyrazu, z jaką do nas przemawia muzyka wiejska.

Przystępując do opracowywania pieśni ludowych, a więc nadając tym wytworom natury kształt artystyczny, możemy zająć podwójne stanowisko: traktować melodję formalnie, uważając ją za *daną niezmienną*. W tym wypadku opracowanie ograniczy się tylko do zaznaczenia charakterystycznych harmonji. Sposób ten nie deformuje wprawdzie melodji, jednak słabo będąc wyposażonym w środki artystyczne, nie przedstawia większego zainteresowania, zwłaszcza że i formalna strona, polegająca na stałem powtarzaniu melodji do coraz to dalszych zwrotek, nie jest w możności wytworzyć formy wyższego rzędu.

Drugi sposób rozwiązania tego zagadnienia polegać będzie na tem, że ludowego tekstu melodyjnego użyjemy zamiast naszej własnej inspiracji melodyjnej, W tym wypadku wszelkie dowolności są możliwe. Częstokroć jednak zatraca się tutaj sens melodji ludowej, ktora staje się właściwie tylko pretekstem do oryginalnej kompozycji. Typowym przykładem tego rozwoju stosunku do melodji ludowej będą kwartety Beethovena op. 59, wprowadzające w ostatnich częściach rosyjskie melodje ludowe, bez cienia usiłowań w kierunku wydobycia znamion czysto folklorystycznych.

---

[1]) K. Szymanowski Pieśni Kurpiowskie na głos z tow. fortepianu. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie, 1934.

Najwięcej uznania zdobyła sobie droga pośrednia, łącząca oba te skrajne nastawienia: przy ścisłem zachowaniu autentyku osiągnąć środkami artystycznemi atmosferę folkloru lub jaknajbardziej do tego ideału się zbliżyć.

Ten typ niewątpliwie przedstawiają cztery pieśni kurpiowskie Szymanowskiego. Melodjami kurpiów (wg. ks. Skierkowskiego: Puszcza kurpiowska) interesował się Szymanowski już przed kilku laty, wydając w 1929 kilka opracowań tych pieśni na chór mieszany. Oba te dzieła stanowią pewną jedność, zwłaszcza o ile chodzi o środki techniczne, jakiemi operuje kompozytor, a które daleko wybiegają poza wszelki szablon, posuwając się nieraz do eksperymentu (np. chóralna „Bzicem Kunia“).

Szymanowski w założeniu swych pieśni kurpiowskich na śpiew i fortepian zdąża do uczynienia z każdej z nich zamkniętej dla siebie formy artystycznej, przy jednoczesnem wiernem zachowaniu tekstu melodyjnego. Pieśni są rzecz prosta zwrotkowe. Poszczególne strofy, powtarzające tę samą melodję, nie byłyby w możności wytworzyć wyższej formy. Z tego względu montaż formalny przerzucony jest do partji instrumentalnej. Elementy składowe pieśni ludowej, jej motywy, zwroty melodyjne włączone są do akompaniamentu, który dzięki temu staje się integralną częścią całości.

Współudział akompaniamentu w formalnych walorach melodji wykazują wszystkie cztery pieśni. Tekst melodyjny autentyku staje się tu czynnikiem formalnotwórczym dla partji instrumentalnej. Użycie tego środka w znaczeniu t. zw. pracy tematycznej i w tak szerokich linjach, jest bezwzględnie nowością w literaturze polskiej.

W drugiej pieśni („Wysła burzycka“) wprowadza kompozytor ustępy instrumentalne, które przeplatają śpiew (ritornello). Techniką tego rodzaju nawiązuje Szymanowski ścisłą łączność z muzyką ludową polską, która zna tego rodzaju sposoby (np. Krakowiak tańczony i przeplatany śpiewanemi kupletami).

Nowemi środkami wzbogacona jest pieśń „Uwoz mamo“. Kompozytor operuje tutaj trzygłosowym kontrapunktem, ze wszelkiemi środkami technicznemi klasycznej polifonji (imitacja, ruch prosty, przeciwny etc). Dodane do realnych głosów oktawy, seksty, tercje przypominają technikę organum. Jednostajny ruch mniejszych wartości w akompanjamencie znakomicie kontrastuje z rozwijającym się w większych wartościach śpiewem.

Bardzo interesującym sposobem rozwiązuje Szymanowski zagadnienia modulacyjne. Melodje ludowe rzadko używają modulacyj i zboczeń; o ile te istnieją, to zazwyczaj z tendencją do dominanty. Tymczasem Szymanowski uzyskuje efekt pierwszorzędny przez proste przesunięcie melodji o jeden ton wyżej. Mechaniczny ten po części środek, staje się w rękach kompozytora potężnym czynnikiem wyrazu i podkreśla dobitnie prymitywizm autentyku ludowego. Przez użycie tego chwytu unika Szymanowski monotonji, grożącej zawsze przy powtarzaniu kilku zwrotek po sobie.

Tonalna strona wybranych przez Szymanowskiego pieśni jest bardzo ciekawa. Cztery te pieśni mają tonacje bądź to kościelne, bądź bardzo do nich zbliżone. Kompozytor traktuje te zagadnienia tonalne z zupełną swobodą nie angażując się w jakieś ścisłości muzykologiczne. Szymanowski szuka dla każdej pieśni właściwego jej wyrazu tonalnego, zastosowując tutaj wszelkie środki techniki kompozytorskiej z wyraźną predylekcją ku polifonji.

Drobne zmiany melodji, poczynione tu i ówdzie w kadencjach końcowych, służą do uzyskania odpowiedniego wyrazu i nie naruszają w niczem autentyku, do którego Szymanowski odnosi się z wielkim pietyzmem i najgłębszem wniknięciem w istotę muzyki ludowej.

W tym krótkim szkicu starałem się nakreślić najważniejsze uwagi, jakie mi się nasunęły w czasie lektury Pieśni kurpiowskich. Są one ciekawym krokiem naprzód w zakresie opracowania melodyj ludowych. Stają się wzorem dla prac tego rodzaju, wzbogacając znacznie dotychczasowe środki w sposób nietylko oryginalny ale i doskonały.

HANNA RUDNICKA-KRUSZEWSKA

JUBILEUSZ CHÓRU KATEDRALNEGO W POZNANIU

8 grudnia b. r., obchodzi Chór Katedralny poznański jubileusz półwiecza istnienia w swej odrodzonej postaci. Przed 50 laty bowiem, na Uroczystość Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marji Panny, Chór Katedralny nieliczny wprawdzie (złożony z 8-miu stałych śpiewaków i 20-tu chłopców), ale sumiennie wyszkolony przez dyrygenta swego ks. dr. Józefa Surzyńskiego, zaśpiewał jedną z piękniejszych mszy Palestriny „Iste Confessor". Zasłużony wydawca „Monumenta musices sacrae in Polonia" był uczniem szkoły Ratysbońskiej, która obok Monachjum stała się w wieku XIX-tym ośrodkiem odrodzenia muzyki wielogłosowej, w duchu à cappella. Wiek XIX-ty dążył do odrodzenia muzyki liturgicznej w kościele katolickim. Już w pierwszej połowie XIX wieku Opactwo Benedyktynów w Solesmes przystępuje do wskrzeszenia Chorału Gregorjańskiego, z przed Soboru Trydenckiego. Te usiłowania odrodzenia muzyki liturgicznej zyskały wydatne poparcie w Motu Proprio Piusa X, wydanem w roku 1903/04, a kładącem nacisk na Chorał Gregorjański, jako jedyną muzykę kościelną po przodkach oddziedziczoną, „śpiewaną przy narodzinach Kościoła". Kompozycja kościelna tembardziej odpowiada charakterowi liturgji, im bardziej zbliża się do Chorału Gregorjańskiego głoszą słowa Papieża. Ruch ten dał na Zachodzie wspaniałe rezultaty.

W Polsce chór wielogłosowy, dobrze wyszkolony jest rzadkością przy naszych katedrach i kościołach. Tem więc większą uwagę należy zwrócić na jedyny w Polsce à cappella chór w Poznaniu, który wszedłszy na właściwą drogę przed 50 laty, kroczy po niej wytrwale, pracując pod przewodnictwem wielkiej miary artysty i wybitnego muzykologa ks. dr. Gieburowskiego.

Dowiadujemy się z „Historji Chóru Poznańskiego" napisanej przez jego obecnego dyrygenta, że najstarsze wiadomości o chórze poznańskim sięgają wieku XV. Akta kapitulne, pisane pod koniec tego wieku mówią, że śpiewy liturgiczne w katedrze poznańskiej wykonywali bądź wyszkoleni wikarzy, tworzący osobne kolegjum, bądź też starsi i młodsi scholarze katedralni. Śpiew w czasie officium codziennego i mszy tygodniowych należał do kolegjum wikarych, a scholarze śpiewali w czasie sumy w niedziele i święta.

W ciągu wieku XVI i XVII działalność Chóru rozwija się wydatnie, do czego pomagają bogate uposażenia. Dowodów niestety na to, jakie dzieła wykonywał Chór

poza Chorałem Gregorjańskim nie mamy, gdyż bibljoteka muzyczna katedry pochodzi dopiero z końca XVIII-go wieku. Przypuszczać jednak należy, że śpiewano dzieła które były repertuarem innych katedr ówczesnych polskich, a więc utwory Palestriny, Szkoły Rzymskiej oraz polskich mistrzów klasycznych.

Już w XV wieku utrzymano zespoły chóralne przy większych kościołach. Składały się one przeważnie, tak jak w katedrze poznanskiej z wyszkolonych wikarych, tworzących kollegjum kantorów, psałterzystów i gracjalistów, lub ze starszych i młodszych scholarzy szkół katedralnych. Prof. Dr. Jachimecki podaje w swojej „Historji Muzyki Polskiej" wiadomość o zespole przy kościele św. Michała Archanioła w Lublinie, który składał się z kantora dyskancisty, adolescentes oraz organisty. Prof. Dr. Chybiński zajmował się kapelą Rorantystów, ufundowaną w r. 1543, przez Zygmunta Starego przy kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Składała się ona z 9 księży śpiewaków i 1 kleryka. Rozwijając się świetnie przez dwa i pół wieku stała się podstawą kultury polifonicznej w Polsce. Ks. Dr. Gieburowski w swej „Historji Chorału Gregorjańskiego w Polsce" podaje wiadomości o polskich chórach katedralnych począwszy od w. XV. Już w 1404-ym r. doskonały był śpiew scholarzy choralistów Katedry Gnieźnieńskiej, uświetniający nabożeństwo synodalne w katedrze, co stwierdza w kazaniu swem wygłoszonem wówczas w Katedrze Biskup Andrzej Łaskacz. W Katedrze Płockiej śpiewali scholarze na mocy uchwały kapitulnej z r. 1526. Wysoki poziom zawdzięczał chór między innemi reformie chorału, przeprowadzonej przez Erazma Ciołka, w związku z reformą obrzędów liturgicznych. Ważne stanowisko zajęła szkoła katedralna i katedra we Włocławku w w. XVI-tym i XVII-tym, gdzie do kollegium wikarjuszów i psałterzystów przyjmowano tylko członków rzeczywiście wykwalifikowanych w śpiewie. We Lwowie arcybiskup Grzegorz z Sanoka wielki znawca muzyki polifonicznej dbał o wzorowe stosunki chóralne w swojej katedrze i djecezji.

Niema wprawdzie w Polsce tak wybitnych środowisk pielęgnujących kulturę chóralną jak szkoły w Rouen, St. Gallen, Reichenau, należy jednak stwierdzić, że w w. XV, XVI i XVII kościoły ujmowały zadanie swe poważnie.

W w. XVII-tym daje się zauważyć upadek stylu à cappella w kościele katolickim. Monodja florencka, praktyka generałbasowa, styl koncertujący opanowują nietylko muzykę świecką, ale i kościelną. Rozwija się styl monodyczny i wielogłosowy z akompanjamentem instrumentalnym. Ten ogólny prąd przedostaje się i do Polski, znajdując odbicie w Chórze Katedralnym Poznańskim. Wiek XVIII aż do ostatniej ćwierci w. XIX-go wykazuje dekadencję Chóru. Wspomniana bibljoteka muzyczna zawiera z tego czasu wyłącznie kompozycje wokalne z towarzyszeniem orkiestralnem, przyczem soprany i alty chłopięce zostają zastąpione przez głosy kobiece.

Obecnie Chór posiada znowu klasyczny skład samych głosów męskich i chłopięcych (36 chłopców, 24 kleryków). Każdy śpiewak ma opanowaną technikę głosową, czyta swobodnie i analizuje każdą partję wokalną, orjentuje się w partyturze. Takie wyszkolenie Chóru jest konieczne dla opanowania trudnego repertuaru dzieł Palestriny i kompozytorów jego epoki. Przygotowanie obecne Chóru jest owocem 19-letniej pracy Ks. Dr. Gieburowskiego, który nie szczędzi swej wiedzy, trudu i czasu, by prowadzić Chór do coraz wyższej doskonałości. To też koncerty Chóru Poznańskiego są entuzjastycznie przyjmowane przez krytykę polską i zagraniczną.

W dniu Jubileuszu Chóru życzyćby należało, by mógł koncertować jaknajczęściej w Polsce i zagranicą. Niech niesie ze sobą dowód wysokiej kultury śpiewaczej, jaka jest możliwa u nas, pod wytrawnem kierownictwem, niech daje świadectwo naszej świetnej przeszłości muzycznej, śpiewając mistrzów złotej epoki muzyki polskiej. Oby się znalazło poparcie finansowe, któreby umożliwiło taką propagandę naszej kultury muzycznej.

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

3. MUZYKA KAMERALNA.

Ażeby wyznaczyć polskiej muzyce kameralnej miejsce w twórczości ogólnoeuropejskiej, naszkicujemy najpierw główne etapy w historji tego działu muzyki. Jako najcharakterystyczniejszy wzór jego uwzględnimy kwartet smyczkowy, rozważając dzieje muzyki kameralnej przedewszystkiem pod kątem widzenia tego zespołu, bowiem ideał muzyki kameralnej najdoskonalej spełnić się mógł w tej formie, której ostatecznym wyrazem są klasyczne kwartety Beethovena.

Kwartet smyczkowy, z natury jednobarwny zespół instrumentalny, pomija u klasyków możliwości zróżnicowania kolorystyki instrumentalnej, przenosząc całą wagę na pozostałe elementy muzyki. Klasyczny kwartet smyczkowy stworzył pojęcie stylu kameralnego wogóle, jako antytezę stylu orkiestrowego: przejrzysta i wycezylowana faktura, wolna od efektów kolorystycznych, unikanie bardzo silnych akcentów i kontrastów dynamicznych, równouprawnienie wszystkich instrumentów — oto rysy tego stylu kameralnego. Od rudymentów w pierwszych kwartetach „ojca“ kwartetu smyczkowego Haydna, odznaczających się sztywnym jeszcze, na wzór „continuo“ ukształtowanym basem, przez późniejsze dzieła tego twórcy o zupełnie już rozwiniętej fakturze kwartetowej, doskonali się i pogłębia ten styl u Mozarta i Beethovena, aby u ostatniego objawić najwyższe szczyty ducha.

Na tej drodze nie było już dalszych możliwości. Romantycy (używający chętnie przejrzystej perjodyki, forytujący miniaturę instrumentalną,) upraszczają fakturę kwartetu, wzbogacając go wzamian o nowe zdobycze romantyzmu z harmoniką na czele i, z naszego punktu widzenia jest to szczególnie ważne, wprowadzając do kwartetu pierwiastki stylu orkiestrowego. Pojawia się w kwartecie barwny efekt tremola, zasadniczo obcy kwartetowi klasycznemu, (pierwszym bodaj przykładem tremolo w kwartecie smyczkowym jest Schuberta op. 161), dynamika sięga do najsilniejszych akcentów, polifonja Beethovena ustępuje miejsca brzmieniu bogatej harmoniki wraz z coraz silniejszym naciskiem romantyków na barwę instrumentów w orkiestrze, potęgując się coraz bardziej dążeniem do wyparcia z kwartetu jednobarwnego rysunku i zastąpienia go przejętym z orkiestry kolorytem. W historji francnskiego kwartetu jest na tej drodze decydującym punktem kwartet Debussy'ego, który zamienia ten zespół w prawdziwą orkiestrę, łącząc jednak z barwnością palety precyzję faktury.

Akcentowaniem momentu kolorystycznego wkracza kwartet na obcy sobie z natury teren. Możliwości kolorystyki instrumentalnej są w kwartecie smyczkowym, jak w muzyce kameralnej, w porównaniu z muzyką orkiestrową, oczywiście bardzo ograniczone. To też twórczość neoromantyków, którzy w pragnieniu coraz nowych barw zwiększają orkiestrę do niebywałych rozmiarów, ma w muzyce kameralnej bardzo mało do powiedzenia. (Tylko u Pfitznera należy muzyka kameralna do silnych stron). W tym czasie jest muzyka kameralna w Niemczech domeną „klasycystów" z Brahmsem na czele. Po linji Brahmsa idzie dalej Reger, muzyka kameralna je t, obok organów, ośrodkiem jego twórczości. Reger wraz z Schönbergiem prowadzą muzykę kameralną na drogę, na której stać się miała dziś reprezentatywną formą muzyki wogóle.

Nakreślone główne kierunki: romantyczny i klasyczny niejednokrotnie krzyżują się w muzyce, co stwierdzić można również w wydawnictwach polskiej muzyki kameralnej. Reprezentatywnem polskiem dziełem kameralnem z czasów neoromantyzmu jest kwintet fortepianowy *Juljusza Zarębskiego*, który omawiam nietylko ze względu na rok wydania, lecz przedewszystkiem na styl, obok współczesnych kompozytorów polskich. Przejrzysty piąty kwartet *Romana Statkowskiego* nawiązuje do stylu wczesnej romantyki, nie odbiegając w fakturze od klasycznego, jednobarwnego traktowania tego zespołu. Sekstet *Jerzego Lefelda* jest smyczkową orkiestrą romantyka. Koloryt orkiestralny impresjonizmu włącza do muzyki kameralnej *Karol Szymanowski* w drugim kwartecie smyczkowym. Natomiast *Kazimierz Sikorski* idzie w sekstecie smyczkowym raczej po linji kameralnej twórczości Regera, a jeszcze jednoznaczniej podkreśla dążenia współczesnej muzyki kameralnej, odrzucającej kolorystykę instrumentalną, jasna faktura w Trio *Józefa Kofflera*.

Juljusz Zarębski. Kwintet na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę op. 34. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1931.

Kwintet Zarębskiego jest w polskiej twórczości ważną pozycją, a znaczeczenie jego jeszcze się zwiększa, gdy wziąć pod uwagę współczesną Zarębskiemu sytuację naszego dorobku muzycznego (druga połowa 19 wieku).

Całe dzieło składa się z 4 części, powiązanych ze sobą wspólną tematyką dla osiągnięcia zwartej całości co stanowi zjawisko często spotykane w 2 połowie 19 wieku. Doskonale rozwinięty zmysł formalny pozwolił kompozytorowi stworzyć z pierwszej części kwintetu wzorową, bo żywą i przekonywującą pod każdym względem formę sonatową. Nie rozpada się ona jaskrawemi cezurami na poszczególne partje, a unikanie prymitywnej symetrj i wszelkiego schematyzmu nadaje formie całej części szeroki rozmach. Trudno wprost uwierzyć, że sonatę o takich walorach konstrukcji stworzyć mógł kompozytor, który uprawiał głównie formy mniejsze.

Druga część kwintetu, nastrojowe adagio odznacza się przedewszystkiem szeroko rozśpiewaną melodją ujętą w trzyczęściową formę pieśni.

Trzecią część tworzy scherzo, typowo romantyczne przez charakter jakiegoś makabrycznego tańca w głównej myśli tematycznej. To wrażenie wywołuje może głównie współbrzmienie *c—g—d*, tło temat, podanego przez fortepian (pomyślane niewątpliwie jako saltato smyczków). Drugi temat scherza ma charakter taneczny; rytmika i elementy pentatoniczne w rysunku melodji wskazują na pochodzenie tego tematu z folkloru.

Pierwszy temat scherza mający stale postać niezmienioną rozpoczyna finale (część czwartą), zespalając w ten sposób dwie ostatnie części.

Dzięki zmysłowi konstruktywnemu Zarębskiego łączy finał kwintetu formę ronda o elementach sonatowych z reminiscencjami tematyki całego dzieła logicznie i przekonywująco bez najlżejszego cienia sztuczności.

W harmonice kwintetu zwracają uwagę przedewszystkiem te momenty, które pozwalają widzieć udział Zarębskiego w rozsadzaniu podstaw muzyki tonalnej. Tak więc mówić można o wstępnem stadjum nowych form akordowych, gdy kompozytor pomija szablonowe już i dobrze znane rozwiązywanie opóźnień, pozostawiając ich uzupełnienie słuchaczowi (D_4^5 bez rozwiązania). Paralelizm, jako zasadę łączenia akordów, stosuje Zarębski zarówno w następstwie trójdźwięków, przewrotów sekstowych, czy kwartetowych, jako też akordów septymowych w pozycji zasadniczej lub w przewrotach. Trójdźwięk zwiększony jest przez dłuższy czas trwania często środkiem wyrazu. Nuta pedałowa wyzwala się z dawnych norm, kończąc się dysonującem współbrzmieniem.

Folklor odegrał w kwintecie małą tylko rolę: poza wskazanym już 2 tematem scherza nie widać bezpośredniego jego wpływu. Melodyka odznacza się szeroką i szlachetną linją, bez najmniejszego nalotu trywialności, a całość cechuje powaga wielkiego twórcy.

Zarębski zna możliwości poszczególnych instrumentów. Doskonała jest, rzecz jasna, u kompozytora-pianisty przedewszystkiem faktura fortepianowa, wykorzystująca instrument wszechstronnie; niemniej opanowuje tajniki instrumentów smyczkowych, zarówno w indywidualnem ich traktowaniu, jak w zespole. Typowo orkiestralną barwą jest w tem dziele romantyka we wstępie drugiej części part smyczkowych instrumentów con sordino, lub w scherzo akord kwintowy smyczków.

Opanowanie formy w jednem dziele kameralnem Zarębskiego jest zdumiewające; walory konstrukcji wraz z omówionemi szczegółami faktury pozwalają postawić kwintet Zarębskiego obok najlepszej muzyki kameralnej romantyków. D. c. d.

SPRAWOZDANIA

F r a n c i s z e k L e s s e l. Warjacje nr. 2 na fortepian. Opracował prof. Zbigniew Drzewiecki. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934. Cena 2 zł.

Polska literatura fortepianowa, ciągle jeszcze zbyt uboga w swym dziale pedagogicznym, wzbogaciła się ostatnio o świeżo wydane „Warjacje na fortepian" Franciszka Lessla. Są one nabytkiem tem cenniejszym, że reprezentują dziedzinę szczególnie ubogą, mianowicie polską k l a s y c z n ą muzykę fortepianową. Niewątpliwym bowiem klasykiem jest współczesny Beethovenowi, wychowany przez Haydna Lessel, mimo, że temat „Warjacji", a zwłaszcza pierwsze jego zdanie, zdradza bliskie pokrewieństwo z tęsknemi melodjami dumek ukraińskich.

Wartość pedagogiczna „Warjacji" polega przedewszystkiem na bogactwie zawartych w nich zagadnień technicznych, które jednak trudnością swą nie przewyższają poziomu pierwszych lat średniego kursu Konserwatorjum. Studjujący je uczeń rozwinie bowiem, przy starannem opracowaniu warjacji 1-ej i 5-ej, technikę palcową prawej i lewej ręki; warjacja 5-ta będzie dlań doskonałem studjum na łamane oktawy w obu rękach; szybkich rzutów przy krzyżowaniu rąk nauczy go efektowna, wymagająca wirtuozowskiego rozmachu warjacja 4-ta, zaś łamanych pasaży — finał. Wreszcie pełen melancholijnego wdzięku temat w a-moll, powracający następnie w finale z drobnemi zmianami, lub w innym trybie, oraz polifoniczna warjacja 6-ta, wymagają głębokiej, śpiewnej kantyleny.

Ale na tem nie koniec. Wykonanie „Warjacji" nietylko każe uczniowi pokonać—z jego pożytkiem—liczne, jak widzimy, problemy techniczne, ale nadto przedstawi mu do rozwiązania kilka zagadnień z dziedziny rytmiki. Będzie to więc bądź łączenie figur czwórkowych z trójkowemi, bądź wykonanie dłuższych lub krótszych grup niemiarowych (finał), bądź też ścisłe, a dość skomplikowane wyliczenia rytmiczne, konieczne przy wykonaniu warjacji 3-ej.

Dzięki doskonałemu opracowaniu prof. Zbigniewa Drzewieckiego, „Warjacje" są prawidłowo opalcowane i opatrzone inteligentnemi wskazówkami z dziedziny dynamiki i frazowania.

J. Boniecka.

B r o n i s ł a w R u t k o w s k i. 3 utwory średniej trudności na chór szkolny. Polska Pieśń Chóralna, zeszyt V. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa, 1934 r. Cena zł. 1.50.

Śpiewnik ten zawiera trzy pieśni, które nazwaćby można małemi poematami na chór. Są to niewątpliwie pierwsze tego rodzaju utwory chóralne dla

chórów szkolnych, w których popularne pieśni („Śmierć komara“, „Przepióreczka“, „Zając“) stanowią jedynie motywy dla kompozycyj Br. Rutkowskiego. Dotychczas w naszych śpiewnikach szkolnych mieliśmy do czynienia bądź z układami znanych, lub mniej znanych pieśni ludowych (najczęściej gruntownie denaturowanych), bądź też z drobnemi, oryginalnemi utworami kompozytorów. Życzyćby należało naszej literaturze chóralnej dla dzieci i młodzieży, aby za tym pierwszym zbiorkiem poważniejszych utworów, pojawiły się dalsze, aby się wreszcie znaczniejszy zastęp naszych kompozytorów „par excellence“ zainteresował się dzieckiem, podobnie jak się to dzieje gdzieindziej. Śpiewnik Rutkowskiego jest niezmiernie ciekawy. Ciekawe są pomysły w harmonizacji żywej i barwnie charakteryzującej teksty pieśni. Sporo humoru, dzięki pomysłowym kontrastom posiadają wszystkie trzy utwory. Największem powodzeniem cieszyć się będzie prawdopodobnie utwór trzeci („Siedzi sobie zając“) ze względu na szczególną zwartość kompozycji. Jest to również utwór najłatwiejszy do wykonania. Śpiewane będą trzy pieśni Rutkowskiego przez lepsze chóry szkół powszechnych i gimnazjów żeńskich. Przyczem dwie pierwsze pieśni, jako trudniejsze, dostępne będą dla chórów śpiewających nie „przy pomocy nut“, jak to określa nowy program, lecz „z nut“. Należy powitać nowy śpiewnik z prawdziwą radością, bo nareszcie najwidoczniej zrywamy z zakorzenioną u nas niestety tradycją „szmiry“ śpiewnikowej, w której wyłom wprowadzało paru zaledwie wybitnych kompozytorów.

Może nareszcie dzieci i młodzież szkolna zaprzestanie śpiewania „układów na głosy“ pieśni, najwyraźniej przeznaczonych do śpiewu unisono z fortepianem (Z. Noskowski), lub nawet na solo z fortepianem (Chopin, Moniuszko).

Może nareszcie sczezną te „układy“, wobec których nawet „odwaga załamuje ręce“.

T. Mayzner.

PIEŚNI ORAWSKIE. Zebrał Emil Mika. Lipnica Wielka na Orawie. 1934. 8⁰ 4 + 76 + 6 str.

Autor tej publikacji, p. Emil Mika, kierownik szkoły w Lipnicy Wielkiej na Orawie, sam rodem z Orawy, daje nam w swym zbiorku 80 melodyj i tekstów zebranych w sześciu orawskich wsiach Orawy polskiej i w jednej wsi Orawy czechosłowackiej. Melodje te zebrał jako dokładnie znający pieśń orawską. Nie zbierał swego materjału z pomocą fonografu, ale zanotował je z całą dokładnością, o ile na to pozwala nasze pismo nutowe, nie liczące się z odrębnościami folklorystycznemi w intonacji. Wiemy dobrze, iż w wykonaniu tych melodyj przez ludność podhalańską zachodzą szczegóły obce temperowanemu systemowi tonalnemu, a kto zna wykonawczą praktykę Podhala, ten bez trudu wskaże na nie i uzupełni sobie je przy przeglądaniu zbioru E. Miki, tem bardziej, że sporo melodyj orawskich przedstawia się jako warjanty melodyj podhalańskich, podobnie jak wiele tekstów słownych tychże melodyj. Że w melodjach orawskich znajdujemy również silne wpływy melodyj słowackich i węgierskich obok „lachowskich“ (polskich, w szczególności krakowskich), z tego zdaje sobie sprawę każdy znawca melodyj Podhala, Orawy i Spisza. Wie o tem również dobrze wydawca zbiorku, wspominając o tem w przedmowie. Zresztą problem muzyki ludowej na Orawie jest, taki jak na całem Podhalu tatrzańskiem, problemem pogranicza etnicznego, gdzie zbiegają się folklory aż pięciu narodowości, jeśli nie sześciu lub siedmiu, o ile uwzględni się też momenty historyczne. W każdym razie

zbiorek to cenny zarówno dla etnografa muzycznego jak i muzyka, który zapewne skorzysta z tego zbiorku dla opracowań chóralnych tych melodyj. Opracowania tego rodzaju będą mogły jednak być wartościowe tylko wtedy, gdy poprzedzi je zżycie się z ludem orawskim i jego właściwościami, których w opracowaniach artystycznych nie można pominąć. Melodja bowiem ludowa to nie tylko cantus firmus Jest to zaledwie wątek myślowy, który wymaga rozwinięcia, aby mogło powstać dzieło sztuki, a nie tylko przemysłu muzycznego, jakkolwiek i on może mieć swe cele i zalety.

A. Ch.

PIEŚNI LUDOWE Z POLSKIEGO ŚLĄSKA. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera wydał i komentarzem zaopatrzył Jan St. Bystroń. Tom I. Kraków 1934. Polska Akademja Umiejętności. 8°, VIII 539.

Publikacja niniejsza, która narazie ukazała się w swym I tomie obejmującym 491 pieśni podzielonych na dwa działy (Pieśni balladowe, Pieśni o zalotach i miłości), jest zapowiedzią obszernej publikacji, na którą złożyły się zarówno nieliczne dotychczasowe druki z pieśniami śląskiemi, jak i liczne w rękopisach dotąd spoczywające materjały, znacznie bardzo powiększające to wszystko, co dotychczas reprezentowało pieśń ludową śląską, a co było niekiedy mało lub trudno bardzo dostępne dla muzyka i muzykologa. Materjały te gromadzono z kilku stron (śląskich i pozaśląskich), aby stworzyć całość, która daje znakomity wgląd w ludową pieśń naszego Śląska. Nazwiska dawnych wydawców i późniejszych zbieraczy są uwidocznione przy każdej pieśni. Dzięki współpracy tylu jednostek można było uzyskać wyniki, których wyrazem jest już I tom tej publikacji, kierowanej przez najznakomitszego znawcę pieśni ludowej polskiej co do jej tekstów słownych, t. j. prof. dra J. St. Bystronia, a wydanej przez P. Akademję Umiejętności przy współdziałaniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku przy subwencji niezrównanego w swej kulturalnej działalności Województwa Śląskiego (P. Wojew. Dr. M. Grażyński). Nie brakło tej publikacji i dozoru muzykologicznego, aby całość mogła być równomiernie traktowaną. Rzecz jasna, że już ten I tom pozwala nam odczytać związki, jakie łączą polską ludową pieśń na Śląsku z pieśnią macierzystą, a ponadto z pieśnią sąsiadów od południa i zachodu, którzy również przez Śląsk przejęli niejedno z Polski. Śląsk od wieków średnich był pośrednikiem w wymianie dóbr kulturalnych między Polską a zachodem i południowym zachodem, tamtędy podążały do Niemiec i Czech polskie pieśni i polskie tańce narodowe. Tom II tego wydawnictwa ma przynieść obok dalszego materjału pieśni również szczegółową historję zbiorów, rozprawę o śląskiej pieśni ludowej i wstęp muzykologiczny. Tam zapewne znajdziemy wszystko to, co należy do wiedzy o muzyce ludowej Śląska polskiego. Można przy tej sposobności tu zauważyć, że oczywiście dalej odbywają się prace zbierawcze na Śląsku i że prace te będą niebawem miały zapewnione środki, dzięki którym będą mogły być zastosowane nowożytne metody zbierawcze. Można też wyrazić nadzieję, że zwróci się uwagę nie tylko na pieśń ludową (melodje z tekstami) ale i na muzykę ludową instrumentalną, głównie zaś muzykę taneczną, bez której znajomość folkloru muzycznego na danym terenie regjonalnym byłaby niezupełna.

A. Ch.

Ks. W ł a d y s ł a w S k i e r k o w s k i: Puszcza Kurpiowska w pieśni. Część druga. Zeszyt III. Płock 1934. Wydawnictwo Tow. Naukowego Płockiego. 8⁰, str. 273—284.

Zeszyt III tego bardzo cennego z wielu względów wydawnictwa zawiera pieśni nr. 587—790, które razem z wydanemi poprzednio stanowią bardzo bogaty zbiór, daleki jeszcze do ukończenia jako owoc niezmordowanej i wysoce obywatelskiej a już zasłużonej pracy kapłana-folklorysty, zasłużonej nie tylko ze stanowiska twórczości muzycznej, która wiele już zawdzięcza pracy ks. Wł Skierkowskiego, a jest pokryta nazwiskami w naszej muzyce pierwszorzędnemi. Do uwag, które wypowiedzieliśmy o zaletach tego zbioru w „Kwartalniku Muzycznym", nie mamy wiele do dodania. Nowowydany zeszyt zalet tych nie zmniejsza, powiększa nawet wielokrotnie ciekawość dla dalszych części publikacji, które dadzą nam wspaniały całokształt pieśni Kurpiów. Możemy tylko pod adresem ks. Wł. Skierkowskiego wypowiedzieć jedno: spodziewamy się, że zbiór jego obejmie nietylko wokalną, ale i instrumentalną muzykę Kurpiów, zwłaszcza tańce, bez których obraz tego regjonu muzycznego nie byłby całkowity. Ale właśnie posiadamy zupełnie wystarczające dowody, że ks. Wł. Skierkowski zna i ten dział ludowej muzyki w Puszczy kurpiowskiej jak najdokładniej. Nie potrzebujemy zaś wskazywać na fakt, że i ten dział znajdzie wyraz w muzyce artystycznej odradzającej się w polskim duchu pod wpływem naszego niewyczerpanego, a tak jeszcze niedostatecznie uprzystępnianego ogółowi bogactwa rodzimej muzyki ludowej. Zbiór ks. Wł. Skierkowskiego jest subwencjonowany przez Fundusz Kultury Narodowej, mogący tę publikację zapisać w rzędzie swych najrealniejszych zasług.

A. Ch.

David Monrad J o h a n s e n: Edvard Grieg. Oslo 1934, Gyldendal Norsk. Forlag. 4⁰, 450 str.

W ostatnich latach literatura dotycząca życia i twórczości E. Griega powiększyła się znacznie o szereg monografij wartościowych, ale nie wyczerpujących przedmiotu. Brakowało jeszcze dzieła napisanego przez rodaka największego kompozytora skandynawskiego. Jeśli miał je napisać muzyk, to nikt do tego nie był bardziej powołany, jak właśnie autor omawianej, obszernej pracy, David Monrad Johansen, jeden z największych współczesnych kompozytorów norweskich, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli narodowego kierunku w muzyce swego kraju, przytem subtelny krytyk i panujący nad tematem suwerennie. Opanował mnogość wielkiego materjału dostępnego tylko w Norwegji, co pozwoliło mu przedstawić też w sposób bardzo plastyczny (w przeciwieństwie do dotychczasowych obcych monografów) życie muzyczne swego kraju w łączności z życiem i twórczością Griega, ponadto prądy literackie Norwegji z czasów Ibsena i Bjoernsona, z którymi twórczość Griega się łączy ściśle, tak że dopiero obecnie postać, indywidualność wielkiego twórcy muzycznego Norwegji wychodzi plastycznie z ram tego rodzaju, teraz dopiero rozumiemy niejedno, co wydawało się nam dawniej niejasnem lub tajemniczem. Dodajmy odrazu, że pracę Johansena istotnie zdobi 128 pięknych, niekiedy nawet b. pięknych ilustracyj, z których każda na swój sposób przyczynia się do pogłębienia i uplastycznienia treści w sposób niekiedy wprost demonstracyjny. Sposób, w jaki Johansen ujmuje wszystkie kwestje i zagadnienia biograficzne czy muzyczne, odznacza się typowo nordyckim spokojem i rzeczo-

wością, dotrzymującą towarzystwa widocznemu uwielbieniu dzieł mistrza, nie przybierającemu nigdy charakteru przesady i jednostronności, w jaką popadają zwykle monografowie. Dlatego lektura tej pracy, pisanej bez żadnej stylistycznej hipertrofji, sprawia głębokie zadowolenie, tem bardziej, że autor nie pomija żadnego problematu, który był w swoim czasie aktualny lub aktualnym nadal pozostał, n. p. w łączności z wpływem Griega na muzykę europejską, wpływem dającym się stwierdzić u dziś jeszcze żyjących kompozytorów. Jeśli Johansen cytuje zdanie Ravela, wypowiedziane w Oslo w r. 1926 (z okazji jego koncertu kompozytorskiego) a stwierdzające szczerze i otwarcie że Ravelowi nie były obce sugestje Griega („Jeg har ennu aldri skrevet et verk uten under innflydelse av Grieg"), to wpisując powiedzenie Ravela na konto przesadnej uprzejmości gallickiej, umie znaleźć sedno sprawy, poruszanej zresztą szczegółowi˘j już przez G. Schjelderupa. Oczywiście będzie już zadaniem dalszych badań naukowych wskazać na wielkość i rodzaj oddziaływania muzyki Griega na nowszą muzykę, tak jak również zadaniem wdzięcznem będzie określić stosunek Griega do dawniejszej i późniejszej romantyki muzycznej. Tu należy również problemat stosunku Griega do Chopina, zajmujący obecnie jednego z najsubtelniejszych młodszych muzykologów norweskich. W każdym razie monografja Johansena o Griegu należy do najbardziej interesujących i wartościowych prac tego rodzaju w literaturze Skandynawji. Szata zewnętrzna tej pracy jest wręcz bogata. *A. Chybiński.*

Rozprawy i Notatki muzykologiczne pod redakcją prof. dra Zdzisława Jachimeckiego. Kraków 1934. Wydawnictwo Koła Muzykologów U. U. J. i Kuratora Koła. Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa. 8⁰, zeszyt I, 2 knlb., 67 str.

Ukazanie się nowego czasopisma muzykologicznego pod nazwą „Rozprawy i notatki muzykologiczne" jest wydarzeniem bardzo pocieszającem. Mimo, że wydawca nie przewiduje dla swego wydawnictwa stałych terminów perjodycznego ukazywania się, to jednak mamy nadzieję że „Rozprawy i notatki" będą się ukazywały często i że będą mogły pomyślnie spełnić swe zadanie, streszczające się w tem, że „pragnie ono służyć wzrastającym potrzebom społeczeństwa w kierunku młodej u nas nauki, pragnie powoli wypełniać ogromne luki, widniejące we wszystkich dziedzinach bardzo jeszcze ubogiej literatury muzykologicznej".

Treść pierwszego zeszytu jest bardzo urozmaicona. Widzimy w nim następujące artykuły: Bronisławy Wójcik-Keuprulianowej: „Stanowisko muzykologji w systemie nauki", Józefa Reissa: „Traktat Euklidesa: Podział Monochordu". Włodzimierza Poźniaka: „Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego", Stefana Śledzińskiego-Lidzkiego: „Dzieje symfonji warszawskie, w pierwszej połowie XIX wieku". Wybór tematów zasługuje na uznanie. Z jednej strony zostały poruszone zagadnienia z historji muzyki polskiej zupełnie dotychczas niezbadane, z drugiej—tematy o charakterze ogólniejszym, przez co rozszerzony został zakres naszych badań muzykologicznych. Byłoby b. wskazane ażeby w zeszytach następnych ukazywał się przegląd treści i w języku francuskim. Poszczególne prace wymagają następujących krótkich uwag.

Praca Wójcik-Keuprulianowej pod tytułem „Stanowisko muzykologji w systemie nauk" (wykład habilitacyjny) w niejednem miejscu wywołuje sprzeciw. Naprzykład: twierdzenie że akustyka muzyczna „kładzie podwaliny pod badania

tamtych dziedzin" (historji, etnografji, psychologji, estetyki muzycznej) jest przesadzone i połączone wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców. Forma uszeregowania (str. 5) podzielonych na trzy grupy zadań paleografji muzycznej nie zyska zapewne uznania kół fachowych. Przedstawiając jako zadanie paleografji muzycznej „przygotowanie zabytku przez odpowiednią interpretację do wykonania praktycznego odpowiadającego właściwościom historycznym, etnicznym i stylistycznym", autorka idzie zbyt daleko i przekracza zakres paleografji muzycznej wchodząc już na teren zadań historji muzyki. Zdanie, że „estetyka muzyczna jest... filozofją muzyki" (str. 5) — przyczem w podanych trzech głównych zadaniach estetyki muzycznej można stwierdzić pomieszanie jej ze składnikami p ychologji muzycznej, (autorka przynajmniej więc musiałaby mówić o psychologicznej estetyce muzycznej)—wzbudza usprawiedliwione zdziwienie. Jak mało pojęcie estetyki ogólnej pokrywa się z pojęciem ogólnej filozofji (o stosunku jednej do drugiej nie potrzeba chyba bliżej się rozwodzić), tak estetyka i filozofja muzyki różnią się między sobą. Nie jest również przekonywującem usiłowanie umieszczenia muzykologji w kręgu nauk humanistycznych. Z tej przyczyny, że materjał akustyki muzycznej—co zresztą autorka niedostatecznie zaznacza—częściowo, albo mówiąc lepiej, w niewielkiej części, składa się z elementów wybranych przez człowieka, nie można twierdzić, że „akustyka muzyczna nie jest działem fizyki, lecz jest działem nauki o muzyce. Nie może być uważana za naukę matematyczno-przyrodniczą, gdyż przedmiot jej nie jest tworem przyrody, lecz tworem kultury" (str. 12). Z takiego twierdzenia można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji. Jedynie zaś metoda pracy może i powinna tu być rozstrzygająca. Wnosząc z dotychczasowych prac autorki, można przypuszczać, że nigdy przez dłuższy czas nie pracowała intensywnie w zakresie akustyki muzycznej lub fonetyki muzycznej w instytucie fizycznym czy w laboratorjum fonetycznem. Gdyby autorka doświadczyła osobiście zasadniczych różnic w wewnętrznem nastawieniu, jakiego naprzykład wymaga praca stylokrytyczna, biograficzna i t. p., a badania eksperymentalne muzyczno-akustyczne, muzyczno-fonetyczne, nigdyby nie popełniła takiego błędu. Skoro autorka—z całą zresztą słusznością—pragnie w celach klasyfikacyjnych, wychodzić nie z objawów zewnętrznych (a zatem nie z materjału badanego jako takiego), lecz sięgać głębiej do istoty rzeczy, nie powinna stawać w połowie drogi i wyciągać fałszywych wniosków. Muzykologja, nauka o muzyce w najszerszem znaczeniu tego słowa jako dobro kulturalne, bezwątpienia należy do nauk humanistycznych. Jej poszczególne gałęzie jednak zarówno ze względu na swój materjał, jak i ze względu na technikę, nastawienie i charakter wchodzą w zakres nauki o przyrodzie.

Ponieważ praca J. Reissa nie została wydrukowana w całości lecz tylko część pierwsza, druga zaś ma wyjść w zeszycie następnym, nic stanowczego. nie możemy o niej powiedzieć Możemy się tylko spodziewać że ogólny rezultat wykaże to samo oczytanie i znajomość przedmiotu autora, jakie widzimy w części pierwszej. To samo można powiedzieć o szkicu Śledzińskiego-Lidzkiego, stanowiącym tylko „streszczenie dysertacji", która w całości „ukaże się w ramach ‚innego wydawnictwa". Może w międzyczasie dojdą do autora uzupełnienia zestawionej przez niego bibljografji dostępnych mu utworów, w postaci zaginionych symfonji, źródeł i t. p., gdyż napewno są jeszcze materjały nieznane badaczom do znalezienia tu i ówdzie.

Praca, poświęcona badaniu romansów nie przekracza wartości średniej. Nie wznosi się ona ponad przeciętny poziom pracy seminaryjnej, ze wszystkiemi właściwemi jej brakami: grzęźnie w bezkrwistej, nic nie mówiącej krytyce stylu, zapuszcza się w uboczne kwestje bez najmniejszego wniknięcia w istotę dzieła sztuki. Należałoby autorowi polecić dokładniejsze zapoznanie się z krytyką stylu, jaką stworzył Becking. Tytuł studjum „Romans wokalny w twórczości M. K. Ogińskiego“ nie zapowiada treści. Sądząc z tytułu, oczekuje się rozważań nad rolą i znaczeniem, jakie posiadają romanse w ogólnej twórczości Ogińskiego, w rzeczywistości zaś zagadnienie to pozostaje nietknięte. Wreszcie niech mi będzie wolno wskazać na jedną okoliczność, która ma zasadnicze znaczenie: przy wyliczaniu branych pod uwagę romansów (str. 32—33) oraz w wykazie kompozycyj Ogińskiego (str. 55—56) brak jakichkolwiek bibljograficznych danych; naprzykład: kopij poszczególnych druków, danych o ich zawartości, miejsc przechowania, gdzie je dziś można znaleść i t. d. Tego rodzaju informacje powinny być w każdej monograficznej pracy, szczególniej zaś w tym wypadku, gdzie dzieła Ogińskiego nie są jeszcze zebrane, uporządkowane i uprzystępnione — w bezwarunkowo koniecznem — krytycznem nowem wydaniu. *T. K.*

„Chór“. Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej № 1. Warszawa, 1934 rok.

Dnia 19 grudnia b. r. ukazał się pierwszy zeszyt miesięcznika „Chór“, redagowanego przez J. Maklakiewicza, a poświęconego muzyce chóralnej. Z przedmowy redakcji dowiadujemy się, że zadaniem tego czasopisma jest „zaradzenie wszystkim palącym potrzebom chórów polskich, przez podawanie obok artykułów na tematy ogólne rad i wskazówek dotyczących śpiewu chóralnego, omawianie zagadnień najżywiej zespoły chóralne obchodzących, a przedewszystkiem przez dodatek nutowy.

Inicjatywa tego wydawnictwa, wzorowana na czasopismach niemieckich o podobnym charakterze, ze wszechmiar zasługuje na uznanie, gdyż z jednej strony jest środkiem szerzenia kultury muzycznej, a z drugiej—akcją społeczną.

Treść zeszytu, na którą składa się kilka artykułów, poruszających tematy o treści ogólnej, w sposób przystępny i popularny dobrze spełniają swe zadanie. Część praktyczna natomiast budzi poważne zastrzeżenia. A więc przedewszystkiem Polonez Kolendowy nie jest wogóle polonezem. Rytm pierwszej części trzyćwierciowego taktu nie upoważnia do nazwania kolendy polonezem, gdyż brak jej innych, najbardziej istotnych cech tego tańca. Z błędnego rozpoznania melodji wypływa nieodpowiedni sposób opracowania akompanjamentu o rytmie bolerowym, który w polonezie pojawia się dopiero od połowy 18 w.

Wszelkie wskazówki, dotyczące wykonania kolendy, a wypływające z zasadniczego błędu, są rzecz prosta również błędne, przyczem sposób udzielania ich, operujący ogólnikami w rodzaju. „podkreślić uczuciowo melodję“ lub „wydobyć nastrój radosnego zamieszania“ i t.p. mogą conajwyżej wywołać nastrój przykrego zamieszania, nie dając żadnych realnych korzyści.

Popularyzacja jest rzeczą trudną i odpowiedzialną o czem redakcja „Chóru“ powinna pamiętać i na przyszłość unikać podobnych błędów zarówno w doborze materjału nutowego jak i jego komentowania. *M. Piotrowska.*

TADEUSZ OCHLEWSKI

O. R. MUZ.

Sprawa organizacji ruchu muzycznego w całej Polsce, weszła na tory realne. Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej powstał na jesieni r. b. — przy pomocy Funduszu Kultury Narodowej — dział pod nazwą „Organizacja Ruchu Muzycznego“ (w skrócie — O. R. Muz.)

Zadaniem ORMUZ'u jest organizowanie życia muzycznego w zaniedbanych pod tym względem miastach i budzenie zamiłowanie do muzyki wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz młodzieży szkolnej. *Pierwszym etapem działalności* ORMUZ'u jest: 1) organizowanie objazdów koncertowych na prowincji i nawiązanie przez to bliskiego kontaktu z instytucjami muzycznemi, kulturalnemi, społecznemi oraz zaznajomienie się z miejscowemi warunkami i potrzebami życia muzycznego; 2) organizowanie w porozumieniu z władzami szkolnemi audycyj muzycznych dla młodzieży szkolnej; 3) pomoc w organizowaniu wszelkiego rodzaju produkcyj muzycznych, obchodów, akademji i t. d.

W pierwszym roku swej działalności ORMUZ planuje zorganizować po kilka koncertów w blisko 60 miastach. Niezależnie od wieczornych koncertów ORMUZ organizuje w tych miastach audycje popołudniowe dla młodzieży szkolnej. Na terenie Warszawy ORMUZ, w porozumieniu z władzami szkolnemi, zamierza organizować na szerszą skalę audycje dla młodzieży gimnazjalnej.

Charakter koncertów ORMUZ'u odpowiada przeważnie formie recitalu podwójnego np.: skrzypce — fortepian, śpiew — wiolonczela z akompanjamentem fortepianu, śpiew—fortepian i t. p. Przewidziane są również koncerty muzyki komeralnej, chóralnej i symfonicznej.

Układ programów koncertowych opiera się na utworach muzycznych o wyraźnej wartości artystycznej ze szczególnem uwzględnieniem muzyki polskiej, przedewszystkiem Chopina.

Koncerty poprzedzane są krótkiem objaśnieniem programu.

Programy audycyj szkolnych i objaśnienia do nich, opracowywane ze szczególną troską, opierają się na następujących założeniach: 1) zasadniczym momentem audycji muzycznej ma być przeżycie estetyczne, bezpośrednie odczucie muzyki; 2) programy audycyj powinny być dostosowane do wieku młodzieży; 3) na program audycji składać się powinny utwory wybitnych kompozytorów o wyraźnej wartości artystycznej, lecz jednocześnie dostosowane do poziomu audytorjum oraz wybrane i ułożone planowo z punktu widzenia pedagogicznego; 4) program audycji muzycz-

nej powinien być objaśniony w sposób, który ma pomóc w słuchaniu muzyki, lecz jednocześnie powinien uniknąć „uczenia" o muzyce; 5) dla zainteresowania audytorjum i nawiązania z niem kontaktu, w końcu każdej audycji młodzież wybiera do powtórnego wykonania utwory, które najwięcej się jej podobały. Plebiscyt ten dostarcza wiele ciekawego i cennego materjału dla badania psychologji młodzieży i umożliwia czuwanie nad postępem umuzykalniania.

Wykonawcy koncertów i audycyj angażowani są z pośród najlepszych polskich sił artystycznych. ORMUZ dążyć będzie do pozyskania dla swej akcji wszystkich wybitnych artystów z całej Polski.

Organizacja terenu została oparta na możliwie dokładnych wiadomościach o lokalnych warunkach każdego miasta. Informacje zostały zebrane na podstawie specjalnych kwestjonarjuszy, które są rozsyłane do wszystkich miast polskich. Na podstawie tych informacyj ORMUZ nawiązuje kontakt z instytucjami muzycznemi, kulturalnemi i społecznemi w poszczególnych miastach. Instytucje te, współdziałając z ORMUZ'em w jego akcji muzycznej, zajmują się na miejscu techniczną stroną organizacji koncertów i audycyj. Przytem wszystkie koncerty ORMUZ'u reklamowane są przez afisz jednolitego wzoru, podobnie programy drukowane są dla całego objazdu. Miejscowi organizatorzy koncertów zaopatrywani są w materjał propagandowy i reklamowy, jak również w objaśnienia programów koncertów i audycyj.

Po każdym koncercie i audycji nadsyłane są dokładne sprawozdania z poszczególnych miast, według opracowanych formularzy, informujące o wyniku odbytych koncertów. Artyści wykonawcy ze swej strony również przedstawiają szczegółowe sprawozdania z całego objazdu, dzięki czemu uzyskuje się możność wszechstronnego oświetlenia całokształtu akcji koncertowej.

Organizacyjnie praca ORMUZ'u została oparta na współdziałaniu z ośrodkami kultury muzycznej na prowincji. W tym celu dotychczas pozyskano do współpracy następujących muzyków miejscowych: Faustyna Kulczyckiego — dyrektora Konserwatorjum w Katowicach (dla Śląska), Tadeusza Szeligowskiego w Wilnie (dla woj. wileńskiego i nowogrodzkiego), Eugenjusza Dziewulskiego — dyrektora T-wa Muzycznego w Lublinie (dla woj. lubelskiego) i Zbigniewa Dymmka w Krakowie. Koncerty ORMUZ'u na terenie woj. wołyńskiego i poleskiego są organizowane przy współdziałaniu Teatru Polskiego na Wołyniu, zaś na Pomorzu — przy pomocy p. F. Krysiewiczowej. Wreszcie audycje szkolne na terenie woj. lubelskiego organizowane są w ścisłem porozumieniu i współdziałaniu z p. J. Chmarą — instruktorem śpiewu przy Kuratorjum okręgu szkolnego lubelskiego.

Staraniem ORMUZ'u jest nawiązanie rzeczowego kontaktu z ośrodkami muzycznemi innych dzielnic i zorganizowanie wspólnej akcji koncertowej na terenie całego kraju.

Dotychczasowa działalność ORMUZ'u w ciągu października, listopada i grudnia b. r. dała następujące wyniki: odbyło się 60 koncertów publicznych, 60 audycyj dla młodzieży szkolnej, 4 akademje, których stronę muzyczną zrealizowano przy pomocy ORMUZ'u. Razem 115 produkcyj muzycznych. Imprezy ORMUZ'u objęły następujące miasta: Biała Podlaska, Białystok, Bielsko, Brześć nad Bugiem, Bydgoszcz, Chełm, Chorzów, Dęblin, Grodno, Hrubieszów, Inowrocław, Katowice, Kraków, Kostopol, Krzemieniec, Kowel, Kobryń, Lublin, Leśna, Łuków, Łuck, Nakło, Nasielsk, Ostrów nad H., Płock, Płońsk, Puławy, Pińsk, Radzyń, Równe, Rybnik, Sarny, Siedlce, Suwałki, Skarżysko, Toruń, Troki, Wągrowiec, Wilno, Wilejka, Wiśniowiec, Zamość i Zdołbunów.

W większości miast, a mianowicie: w 32 miastach odbyło się po jednym koncercie, w 9 miastach — po dwa, w Lublinie — trzy, w Płocku — cztery (4 koncerty i 10 audycyj szkolnych).

Frekwencja na 51 koncertach publicznych wyniosła ogółem ponad 9.000 osób, przeciętnie 180 na jednym koncercie; na 60 audycjach dla młodzieży szkolnej — ogółem około 20.000 osób, przeciętnie 340 na jednej audycji.

Wykonawcami dotychczasowych objazdów koncertowych byli pp. A. Dobosz, J. Hennert, H. Korffówna, S. Korwin - Szymanowska, W. Łozińska, A. Michałowski (śpiew), Z. Dygat, B. Kon, W. Łabuński, S. Szpinalski, H. Sztompka (fortepian), I. Dubiska, W. Kochański, S. Tawroszewicz, E. Umińska, H. Zarzycka (skrzypce), Z. Adamska, A. Katz (wiolonczela), J. Lefeld, W. Lutosławski, J. Szamotulska (akompanjament).

W jednym z koncertów w Płocku brał udział chór miejscowego T-wa Muzycznego pod dyrekcją M. Karczemnego, w Krakowie—orkiestra kameralna pod dyrekcją Z. Dymmka.

Na podstawie doświadczeń pierwszego trzymiesięcznego okresu działalności ORMUZ'u z całą pewnością można stwierdzić, że planowa akcja organizowania ruchu muzycznego na prowincji, jak również organizowanie audycyj szkolnych jest sprawą o doniosłem znaczeniu społecznem i artystycznem.

Dowodem tego jest pełne zapału i serdeczności współdziałanie społeczeństwa przy organizowaniu koncertów, dość liczna frekwencja, entuzjazm młodzieży szkolnej oraz wielkie moralne zadowolenie artystów wykonawców.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE.

WILNO

Intensywność ruchu muzycznego w ostatnich dwu miesiącach jest, jak na wileńskie stosunki, wręcz wyjątkowa. Koncerty solistów, symfoniczne i kameralne następują jedne po drugich. Okazuje się, że tego rodzaju tempo jest w Wilnie możliwe. Frekwencja naogół jest dobra i wciąga w zakres zainteresowań muzycznych coraz to większą ilość społeczeństwa, przedewszystkiem zaś młodzież.

W październiku odbyły się recitale A. Cortot, A. Rubinsteina i A. Sari. Z ramienia ORMUZ grali E. Umińska i Z. Dygat. W listopadzie grał M. Orłow. Koncerty symfoniczne odbywają się co dwa tygodnie. Dotąd było ich cztery. Dyrygują A. Wyleżyński i M. Kochanowski. Na dwu ostatnich wystąpili dwaj soliści: Bogumił Sykora, wiolonczelista (Warjacje Rokoko Czajkowskiego) i Stanisław Szpinalski (Koncert Es dur Beethovena), który osiadł w Wilnie na stałe.

W niedawno powstałym przy Radzie Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych Klubie muzycznym, mają miejsce co dwa tygodnie koncerty kameralne. Pierwszy poświęcono kwartetowi smyczkowemu. Zespół im. Karłowicza (Ledóchowska, Grossman, Doderonek, Katz) wykonał koncerty Beethovena op. 18 № 6 i Smetany „Z mojego życia". Na drugim S. Szpinalski i A. Katz wykonali sonaty wiolonczelowe Haendla, Brahmsa i Debussy'ego.

Wieczory muzyczne Stowarzyszenia Profesorów USB. zawsze są interesujące. Skłonności naszego świata intelektualnego zmierzają wyraźnie ku gustom klasycznym ze szczególnem zamiłowaniem do Beethovena. W tej atmosferze grający artysta, wynosi pełne zadowolenie i satysfakcję z włożonej pracy i wysiłku artystycznego.

Nieśmiałe próby przedstawień operowych doprowadziły do wystawienia jednoaktowej „Angeliki" Pucciniego oraz fragmentów ze „Starej Baśni" Żeleńskiego. Usiłowania niewielkiej grupy byłych solistów opery wileńskiej winny być przedewszystkiem poparte przez zreorganizowane Towarzystwo Popierania Sceny, które chyba nie wyczerpie swych możliwości na popieraniu operetki. *T. S.*

KRAKÓW

Tak się złożyło, że chociaż listopad dobiega końca, a sezon koncertowy rozpoczął się w nowowykończonej sali już 27 września, to jednak własny ruch koncertowy Krakowa rozpocząć się ma dopiero teraz. Prawie trzy miesiące zużyto na pracę przygotowawczą. Niestety nie zawsze poświęcano ją samej organizacji koncertów; dużo energji stracono na zwalczanie inicjatywy rywalizujących z sobą sto-

warzyszeń i „utrącania“ rozmaitych kandydatów na dyrektorów orkiestr lub Filharmonji Krakowskiej. Sytuacja bowiem wytworzyła się zupełnie niezwykła.

Kiedy w ostatnich sezonach orkiestra przestała pokazywać się na estradach krakowskich, to od jesieni r. b. nagle wyrosło wielu czujących inklinację do kierowania orkiestrą i tworzenia nowych zespołów. Dzięki tym ludziom, którzy tymczasem oprócz dobrych chęci nie mają właściwie innych danych wymaganych od dyrygenta-fachowca (muzykalny Kraków nie jest spragniony produkcyj dyrygujących muzyków i kompozytorów), ma powstać 4 — 5 orkiestr symfonicznych, a mówią w Krakowie o 7-miu! Jak inicjatorzy tych orkiestr wyobrażają sobie realizację swych zamierzeń, czy liczą w nich na „prowincjonalność“ Krakowa — trudno dociec. Wiadomo bowiem, że mamy duże niedomagania w dziale drewnianych i blaszanych instrumentów dętych, a smyczkowa grupa odczuwa brak kontrabasistów i altowiolistów.

W tym stanie rzeczy za dość ryzykowny eksperyment trzeba uznać fakt stworzenie orkiestry liczącej około 60 ludzi. Jednak analogicznie do opery krakowskiej, która utworzyła się w najkrytyczniejszym momencie dla opery stołecznej, rozpoczyna w tych dniach swój żywot Filharmonja Krakowska (Sekcja Towarzystwa Muzycznego w Krakowie).

Pierwszy koncert tej orkiestry odbędzie się 25 listopada. Dyryguje W. Bierdiajew, solistka O. Martusiewicz. Koncert będzie transmitowany przez Polskie Radjo. Wspomnieliśmy o transmisji radjowej, gdyż tylko dzięki niej koncert może dojść do skutku. Byłoby wielkim sukcesem Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, gdyby i nadal Polskie Radjo włączało jego koncerty do swych programów.

Z zamierzonych koncertów wymienić również możemy koncert Związku Młodych Muzyków w Krakowie, poświęcony kompozytorom krakowskim. Jak już wspomnieliśmy na początku, sezon zaczęto w końcu września recitalem E. Umińskiej. Pozatem grali Kon, Rubinstein, Orłow, Prihoda (ze znacznem powodzeniem). Wystąpił również kwartet smyczkowy Indig'a. Zasługiwały na uwagę ze względu na program 2 koncerty instrumentalistów krakowskich zgrupowanych w Towarzystwie Muzycznem. Wykonano na nich J. S. Bacha Suitę h-moll (partję fletową odegrał J. Skawiński), R. Straussa Serenadę, kompozycję bardzo odpowiednią dla doskonalenia się zespołu instrumentów dętych, lecz odegraną niefortunnie dzięki niektórym słabszym muzykom, Telemanna Koncert, Staropolskie Pieśni B. Wallek-Walewskiego i drobne utwory na zespół instrumentów dętych A. Malawskiego. Program ciekawy, lecz niezgrabnie zestawiony. Faktem zanotowania godnym jest mianowanie A. Riegerza referentem muzycznym rozgłośni krakowskiej. Uważamy to za postęp wobec dotychczasowego stanu rzeczy, kiedy sprawy muzyczne były załatwiane raczej przypad kowo i z chęcią przypodobania się radjosłuchaczom.

P. S. Przy sposobności pragniemy zwrócić uwagę odpowiednich czynników na żałosny w Polsce stan posiadania w zakresie instrumentów dętych. Czy nie byłoby celowem zmienić program nauczania w naszych szkołach muzycznych w ten sposób, aby na instrumentach dętych uczono dodatkowo, lecz przymusowo smyczkowców, t. zn. tych adeptów sztuki muzycznej, którzy przeciętnie mają najbardziej wyostrzony słuch muzyczny? Czy nie możnaby tego uczynić — ze względu na przyszłość naszych orkiestr symfonicznych — aby większą część czasu, przeznaczoną w programie nauczania na fortepian dodatkowy, poświęcono nauce na instrumentach dętych?

Z. D.

LWÓW

Zupełny brak artystycznych wydarzeń w ruchu koncertowym, wypartych przez „kasowe“, nieliczne zresztą koncerty, doszedł do punktu, w którym sprawą tą zająć się musi społeczeństwo. Zrozumiałe są względy, które zmusiły prywatnego przedsiębiorcę do stworzenia obecnej sytuacji; trudno żądać od biura koncertowego, aby w imię kultury bankrutowało. Ratunkiem może być w obecnych warunkach tylko wkroczenie organizacyj, towarzystw, wydatnie subwencjonowanych. a przedewszystkiem gminy, do której chyba należy nietylko troska o teatralną kulturę Lwowa! Z pośród różnych koncepcyj zatrudnienia dawnej orkiestry operowej zupełnie już konkretne widoki zrealizowania miała Filharmonja; miasto określiło nawet wysokość subwencji. Tymczasem niewiadomo dlaczego sprawa stała się znów nieaktualna, a kultura muzyczna Lwowa coraz niżej upada.

Przed rozpoczęciem właściwego sezonu grał (na dochód powodzian) Bronisław Huberman, następnie — bracia Bronisław (skrzypek) i Jakób (pianista) Gimplowie. W sezonie podnieść należy, jako zasługę Artura Rubinsteina, przedstawienie 2 mazurków Maciejewskiego. Interesujące jest pewne spoważnienie Prihody, widoczne w sonacie Bacha i w ostatniej części sonaty Francka.

Pozatem — pustka: dwaj tenorzy (filmowy Schmiedt i Smirnow) i pianista Münz, jako zimny wykonawca oklepanego programu. *J. Fr.*

POZNAŃ

Sezon tegoroczny rozpoczął się pod znakiem wiele obiecujących zapowiedzi. Zostały one przyjęte przez ogół dosyć obojętnie, wiadomo bowiem z doświadczenia, że od obietnic do ich urzeczywistnienia droga daleka i trudna. Zajmiemy się więc tylko tem, co zostało dokonane.

Koncertów symfonicznych do grudnia odbyło się cztery—po dwa w miesiącu. Dwoma z nich dyrygował Feliks Nowowiejski, dwoma — Zygmunt Latoszewski, dyrektor opery miejscowej. Solistami byli: Cortot (inauguracyjny), Wiłkomirski, Umińska i Drzewiecki. Cortot grał koncert Es Beethovena w sposób przesadnie afektowany i powodzenie miał wprawdzie dość duże, ale manifestacyjnie kurtuazyjne. W przeciwieństwie do Cortot gra Drzewieckiego była wzorem dobrego smaku, umiaru i prostoty. Grał pierwszy Koncert Prokofjewa oraz Debussy'ego „Danses sacrée et profane, w oryginale pisane zdaje się na harfę z tow. orkiestry smyczkowej.

Wiłkomirski swą wzorową muzykalnością i pierwszorzędnemi zaletami technicznemi oraz bardzo ładnym tonem utrwalił się w opinji tutejszej publiczności jako jeden z najlepszych wiolonczelistów — z polskich w każdym razie jako pierwszy. Umińska tym razem była przemęczona i nie mogła dać z siebie tyle, ile się spodziewano na podstawie poprzednich występów. Nie zmieniło to jednak uznania i sympatji, jaką się cieszy artystka u publiczności poznańskiej.

Z nowości orkiestrowych usłyszeliśmy: „Journal de bord“ Cras'a i Scherzo fantastyczne Strawińskiego. Cras jest kompozytorem francuskim (z zawodu marynarzem). Włada on techniką kompozytorską najzupełniej poprawnie i swobodnie, ale wystrzega się wszelkich wybujałości zarówno w rzemiośle jak i inspiracji. Muzyki jego słucha się z doskonałą prawie obojętnością. Scherzo Strawińskiego jest utworem młodocianym (op. 3). Dziś zwraca uwagę klasycznemi proporcjami w formie i umiarem instrumentacyjnym oraz celowością efektów orkiestrowych przy skromnym stosunkowo wątku tematycznym. Nowością do pewnego stopnia było także „Jeruzalem“, wyjątek ze „Znalezienia Św. Krzyża“ oratorjum Nowowiejskiego. Ora-

torjum to było w Poznaniu wykonane przed sześciu laty, a więc tak dawno, że powtórzone dziś wyjątki mogły były być słuchane jak nowość. Jest to muzyka dla Nowowiejskiego bardzo charakterystyczna — bezpośrednia i prosta w inwencji a doskonale brzmiąca.

Także koncert fortepianowy Prokofjewa oraz tańce Debussy'ego były dla Poznania nowością. Grana tu była również „Suita Górnośląska" Józefa Madeji. pierwszego klarnecisty naszej orkiestry, doskonałego wirtuoza na swym instrumencie.

W operze odbyły się dwie premjery: „Eros i Psyche" Różyckiego (na otwarcie sezonu) oraz „Czart i Kasia" Dworzaka.

„Eros i Psyche" nie jest dla Poznania nowością. Jest nią tylko dla obecnego zespołu operowego, który włożył w przygotowanie dzieła bardzo dużo pracy i jaknajlepszych chęci. Uwidoczniło się to w bardzo dobrem wykonaniu, co jednak nie zdołało przekonać słuchaczy do dzieła: po kilku przedstawieniach zeszło ono z afisza. Udaną pod względem wykonawczym była premjera bezpretensjonalnej i mało grywanej opery fantastyczno-ludowej Dworzaka „Czart i Kasia". Dano ją pierwszy raz w dzień święta narodowego czechosłowackiego z udziałem głównego reżysera opery praskiej Munclingera, który wyreżyserował rzecz i śpiewał na pierwszych dwóch przedstawieniach partję djabła. Opera jest w akcji żywa i trafia do gustu przeciętnego widza. Muzyka w niej bardzo przystępna, o charakterze ludowym i, jak zwykle u Czechów, dobrze zrobiona. W wykonaniu zasługuje na uznanie bardzo starannie obmyślana strona widowiskowa, jak również i muzyczna.

Obie premjery przygotował i dyrygował dyr. Latoszewski z właściwą sobie muzykalnością i zapałem. Pozatem idą w operze zwykłe wznowienia i operetki.

W Towarzystwie Muzycznem ruch — jak na Poznań — spory. Rozpoczęto sezon wieczorem sonat skrzypcowych (Schumann, Brahms, Strauss) w wykonaniu Zdzisława Jahnkego (skrzypce) i Zygmunta Lisickiego (fortepian). Obaj artyści są doskonałymi kameralistami i zgrani są ze sobą pierwszorzędnie. To też poziom ich produkcyj jest zawsze bardzo wysoki. Dyr. Jahnke jest zupełnie niepospolitym znawcą literatury kameralnej, i to nietylko jako praktyk ale także jako badacz i komentator, to też wykonywane przez niego dzieła odznaczają się zawsze wzorową stylowością i dokładnością w oddaniu intencyj autora, W Lisickim znalazł on idealnego partnera. To samo p. Butkiewicz, który wespół z tymże samym p. Lisickim dał wieczór sonat wiolonczelowych. Obaj oni tworzyli zespół jednolity i stały a p. Lisicki, na którego już dawniej zwrócono tutaj uwagę jako na wyjątkowego pianistę kameralnego (dyskrecja, plastyczność, barwność, precyzja, świetne wyczucie stylów i szeroka pomysłowość) przedstawił się tym razem szczególnie zajmująco mając po temu pole w programie bardzo różnorodnym, bo obejmującym: Griega, Debussy'ego, Vivaldi'ego i Casellę. Nie potrzebuję podkreślać świetnej gry p. Butkiewicza. Na p. Lisickiego zwróciłem specjalną uwagę dlatego, że jest to nowa strona jego talentu, mniej znana a bardzo zasługująca na baczniejszą uwagę.

Trzecim wieczorem kameralnym był występ nowopowstałego Kwartetu Tow. Muzycznego (pp.: Szulc, Witkowski, Rakowski i Rozmarynowicz). W programie były dwa kwartety Mozarta (jeden z fletem — z udziałem p. Boczka) i jeden Beethovena. Świeży ten zespół wykazał z miejscą jedną z najważniejszych zalet — jednolitość brzmienia i dobre poczucie zespołowości. Doskonalenie się będzie postępowało w miarę pracy i jestem pewny, że w niedługim czasie będzie to zespół pierwszorzędny. A tego właśnie Poznaniowi brakowało.

W ramach koncertów Tow. Muzycznego odbył się, jak zwykle z dużem powodzeniem recital Artura Rubinsteina, a także wieczór muzyki współczesnej autorów

holenderskich i polskich. Z autorów holenderskich (Andriessen, Van Dieren, Vormoolen i de Vries) najciekawszym okazał się Andriessen. Jego sonata wiolonczelowa jest dobrze zbudowana a brzmienia umiarkowanie nowoczesne — mają swą logikę i łączność organiczną.. Sonatę tę wykonali pp.: Rözler (wiolonczela) i Raczkowski (fortepian). Raczkowski jest rasowym zespolistą i znanym oddawna, ale młodego wiolonczelistę Rözlera słuchaliśmy z zaciekawieniem bo jako solisty nie znaliśmy go prawie wcale. Przedstawił się bardzo dobrze grając pewnie, czysto i muzykalnie. Pieśni Van Dierena i de Vries'a wykonała p. Becka-Frankiewiczowa. Najsłabszy punkt programu stanowiły drobne utwory fortepianowe Vormoolen'a, które grała rzeczywiście z poświęceniem p. Padlewska doskonała pianistka poznańska. Objaśniał program i akompanjował do śpiewu p. Kassern.

O muzyce holenderskiej wiemy, że nie posiada dziś pozycyj oryginalnych, ale wiemy zarazem, że przedstawia wysiłek poważny i dba o wysoki poziom techniczny. Tymczasem to, co nam przysłano (za wyjątkiem Andriessena, mało zresztą indywidualnego) robiło chwilami wrażenie dyletantyzmu.

Uzupełnieniem tego wieczoru było wykonanie kwartetu nr. 1 F. R. Łabuńskiego. Kwartet ten jest sam przez się bardzo dobrym, ale można sobie wyobrazić jak zyskał na walorach w zestawieniu z muzyką, o której była mowa wyżej. Utwór jest raczej muzyką na kwartet niż kwartetem w formalnem znaczeniu tego terminu. Instrumentom stawia autor dosyć duże wymagania (w niektórych szczegółach nawet za duże) ale brzmienie na tem nie cierpi. Druga część dystansuje znacznie pierwszą i trzecią pod względem wartości artystycznej. Po usunięciu ze środka niedługiego okresu rozbijającego piękną i dobrze rozwijaną dalej myśl muzyczną część ta zyskałaby jeszcze więcej na wartości). Kwartet grali bardzo starannie pp.: Rözler Leszek, Kuncówna, Duszyński i Rözler Arnold.

Z występów solowych poza Tow. Muzycznem zanotować należy koncerty: Ady Sari, Kędzierówny (śpiew) i Markiewiczówny (fortepian). Niestety na żadnym z nich nie byłem.

Słynny chór katedry poznańskiej prowadzony przez ks. dra Gieburowskiego obchodzi w tym roku 50-lecie istnienia w tej formie (mieszany a cappella). Z tej okazji odbył się w Katedrze festival, którego program obejmował msze i motety: Palestriny, Orlanda, Vittorii i inne. Imponujące wykonanie tego pięknego programu rozłożone było na cztery niedzielne nabożeństwa.

Chór ten założył 50 lat temu ks. dr. Józef Surzyński, po nim prowadził go jakiś czas Bolesław Dembiński i wreszcie ks. dr. Gieburowski, pod którego kierownictwem zespół zdobył poziom europejski i stał się pierwszym w Polsce, a Katedra poznańska z jej wspaniałemi organami wzorowym ośrodkiem muzyki kościelnej.

Zanotować należy pozatem mierne wykonanie „Czterech pór roku" Haydna przez miejscowe niemieckie Towarzystwo im. Bacha (prowadzone przez p. Jaedecke).

Kronika tutejszego ruchu muzycznego notuje jeszcze: a) wyjazd propagandowy chóru kolejarzy „Hasło" do Budapesztu z p. Latoszewskim jako dyrygentem na czele (który oprócz tego prowadził koncert symfoniczny polski w radjo budapeszteńskiem); b) powstanie nowego pisma p. t.: „Życie Muzyczne i Teatralne", wydawanego i redagowanegp przez prof. Brzostowskiego; c) powstanie nowej organizacji p. t.: „Zrzeszenie Związków Artystycznych", gdzie muzyka jest reprezetowany należycie i wreszcie d) ustanowienie miejskiej nagrody muzycznej, która będzie przyznawana co trzy lata. *St. Wiechowicz.*

KATOWICE

Sezon koncertowy Śląskiego Towarzystwa Muzycznego trwa już w całej pełni, zgodnie z określonym zgóry programem. Program ten przewiduje na sezon bieżący siedem wielkich koncertów symfonicznych z udziałem solistów, siedem recitali, oraz dwadzieścia koncertów symfonicznych z prelekcjami dla młodzieży szkół średnich i powszechnych — w Katowicach i Chorzowie (dawnej Królewskiej Hucie).

Dwa koncerty symfoniczne miały już miejsce. Na program koncertu inauguracyjnego złożyły się: uwertura do „Wesela Figara" Mozarta, 5 Symfonja Beethovena i koncert d-moll Bacha na 4 fortepiany z tow. orkiestry. Wykonawcy: pianistki prof. prof. Śląskiego Konserwatorjum Muzycznego, panie: Allinówna, Chmielowska, Staniszewska i Markiewiczówna oraz orkiestra Śląskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Faustyna Kulczyckiego, dyr. Śląskiego Konserwatorjum Muzycznego. Wykonanie stało na bardzo wysokim poziomie. Zarówno koncert Bacha, utrzymany doskonale w stylu kameralnym, jak i uwertura Mozarta, a zwłaszcza 5 Symfonja, zdobyły gorący aplauz dla wykonawców z utalentowanym dyrygentem na czele.

Drugi koncert symfoniczny pod dyrekcją Adama Wyleżyńskiego, dyrektora Konserwatorjum w Wilnie, z udziałem młodego pianisty śląskiego, wychowanka akademji berlińskiej, Karola Szafranka, cieszył się również powodzeniem. Na czoło programu wysunęły się: koncert b-moll Czajkowskiego, wykonany z dużą dozą zacięcia wirtuozowskiego, oraz Symfonja „Z Nowego Świata" Dworzaka, w której p. Adam Wyleżyński złożył dowody nieprzeciętnej muzykalności.

W ramach programu tegorocznego odbył się recital Zbigniewa Drzewieckiego, który świetnem wykonaniem programu złożonego z utworów Mozarta, Chopina, Szymanowskiego, Maciejewskiego i Prokofiewa, odniósł wielki sukces.

W grudniu jeszcze odbędą się dwa koncerty, a mianowicie: recital śpiewaczy p. Walentyny Czuhowskiej, uzdolnionej śpiewaczki wileńskiej, oraz III koncert symfoniczny, zawierający w programie m. innemi Warjacje Symfoniczne Francka w wykonaniu prof. Konserwatorjum Katowickiego p. Stefanji Allinówny, oraz 5 pieśni Zbigniewa Dymmka, które wykona z tow. orkiestry pod dyrekcją kompozytora p. Marja Bielicka.

Zanotować należy duży sukces, jaki odnieśli w koncertach, organizowanych przez Śląskie Towarzystwo Muzyczne w porozumieniu z „Ormuzem" — Eugenja Umińska i Zygmunt Dygat. Koucerty te odbyły się w Katowicach, Chorzowie i Rybniku.

Zwraca uwagę większy udział publiczności na imprezach tegorocznych Śląskiego Towarz. Muzycznego. Objaw ten ze wszechmiar pożądany powinien dodać otuchy i być zachętą do dalszych nieustających wysiłków dla władz Śląskiego Tow. Muzycznego z jego niezmordowanym kierownikiem Faustynem Kulczyckim na czele.

Herbert Krzok.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zorganizowało w dniu 30 września b. r. zebranie grupy muzyków, które miało na celu przedyskutowanie ważniejszych problemów współczesnego życia muzycznego w Polsce. W zebraniu brali udział: G. Bacewicz, K. Chłapowski, Z. Dygat, Z. Dymmek, F. Kulczycki, W. Laski, F. Łabuński, J. Maklakiewicz, T. Ochlewski, R. Palester, P. Perkowski, T. Preyzner, J. Pulikowski, W. Raczkowski, B. Rutkowski, K. Sikorski, O. Straszyński, T. Szeligowski, S. Szpinalski, H. Sztompka, S. Śledziński, E. Umińska, S. Węsławski, K. Wiłkomirski, B. Woytowicz i T. Zalewski.

Zebranie, które trwało cały dzień, miało przebieg bardzo żywy i interesujący, przyczem wykazało zupełną zgodność poglądów zebranych w najistotniejszych sprawach muzycznych. Jednocześnie przekonało uczestników, że ogrom zadań stojących przed muzykami polskimi wymaga od nich planowej pracy i ścisłego współdziałania.

Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej powstał dział *Organizacji ruchu muzycznego* (w skrócie ORMUZ). Na kierownika tego działu został powołany p. Tadeusz Ochlewski.

O dotychczasowej pracy działu ORMUZ informujemy czytelników w osobnej notatce (patrz str. 332).

Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej utworzono *instruktorat muzyczny,* który udziela informacyj i rad w sprawie literatury muzycznej, organizacji produkcyj i koncertów, tworzenia zespołów muzycznych i t. p.

Wszelkie zapytania należy kierować do Sekretarjatu Towarzystwa — Warszawa, Śto-Krzyska 16.

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej ogłosiło *konkurs* na 12 łatwych i krótkich utworów fortepianowych dla początkujących. Warunki konkursu podajemy na następnej stronie.

---

21 listopada b. r. odbyło się nadzwyczajne walne zebranie członków Towarzystwa, na którym uchwalono nowy statut Towarzystwa. Statut ten, po zatwierdzeniu go przez władze, ogłosimy w najbliższym zeszycie naszego pisma.

Na zaproszenie Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych Towarzystwo brało udział w I Zjeździe działaczy kulturalnych w Wilnie w dniach 1 i 2 listopada b. r. Delegat Towarzystwa T. Zalewski wygłosił na Zjeździe referat na temat: „Zagadnienie kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych“.

W dziale nut *ukazały się:* T. Szeligowski „Pieśń litewska“ na skrzypce z fortepianem.—F. R. Łabuński „Dwie pieśni“ na głos z fortepianem. — B. Rutkowski 3 utwory na chór szkolny (Polska Pieśń Chóralna, zeszyt V).

W druku: J. Maklakiewicz. Koncert wiolonczelowy, wyciąg fortepianowy.

Polska fortepianowa literatura pedagogiczna jest uboga i przestarzała, szczególnie zaś brak jest wartościowych utworów dla początkujących.

W celu zapełnienia tej luki w naszej literaturze muzycznej

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

OGŁASZA

KONKURS

na 12 krótkich i łatwych utworów fortepianowych, dostosowanych do wykonawczych możliwości młodzieży rozpoczynającej naukę gry na fortepianie.

Zgłoszone na konkurs utwory winny odpowiadać następującym warunkom:

1. utwory oryginalne, nigdzie drukiem nieogłoszone;
2. utwory odpowiadające pod względem technicznym programowi I roku kursu niższego Państw. Konserw. Muzycznego w Warszawie (program z 1934 r.), przyczem należy wyłączyć technikę oktawową i szerokie rzuty;
3. pod względem formy swobodne utwory o dowolnych tytułach programowych (np. obrazki, tańce, pieśni, etiudy i t. p.), krótkie utwory cykliczne (sonatiny, suity, warjacje) lub utwory polifoniczne (inwencje, kanony);
4. styl utworów — dowolny.

Ustanawia się 12 nagród po 50 zł., przyczem jeden kompozytor może otrzymać kilka nagród. Nagrodzone utwory stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i będą przez nie wydane. Równocześnie Towarzystwo zastrzega sobie prawo nabycia utworów nienagrodzonych.

Utwory opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą z nazwiskiem i adresem kompozytora należy nadsyłać do dnia 1 marca 1935 r. do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Śto-Krzyska 16).

Skład jury: prof. Zbigniew Drzewiecki. prof. Margerita Trombini-Kazurowa i prof. Jerzy Lefeld.

ODGŁOSY ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ"

Związek Muzyków Pedagogów w Poznaniu stwierdził na zebraniu dn. 12/X 1934 r. zgodność poglądów swoich z wywodami ankiety „Muzyki Polskiej" w sprawie zasadniczych zagadnień współczesnej kultury muzycznej w Polsce, a mianowicie, że zainteresować społeczeństwo muzyką należy:

1. przez krzewienie kultury muzycznej wśród szerokich warstw,
2. przez podniesienie poziomu muzycznego w kościele i szkole,
3. przez utworzenie Związku Polskich Stowarzyszeń Muzycznych,
4. przez szerzenie muzyki na prowincji z wykorzystaniem dobrych sił prowincjonalnych,
5. przez radjo,
6. przez popularne wydawnictwa muzyczne.

Rozumiejąc, że powyższa uchwała łączyć się musi z konkretnemi czynami Związek Muzyków Pedagogów w Poznaniu postanowił: urządzać audycje muzyczne dla szerokich warstw i dla młodzieży szkolnej, nawiązać kontakt muzyczny z prowincją i popierać wydawnictwa Muzyki Polskiej.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Bursa Stanisław: Kolędy na 3 głosy żeńskie. Nakładem autora. Kraków 1932.

Bursa Stanisław: Pieśni adwentowe na 3 głosy żeńskie lub chłopięce. Nakładem autora. Kraków 1932.

Nowowiejski Feliks: Op. 18 nr. 5. Motet „Ave mundi spes Maria, na tle melodji ks. Grzegorza Gorczyckiego na chór męski a cappella. Nakład i wlasność kompozytora. Poznań 1934.

Nowowiejski Feliks: Op. 11 nr. 8. Pieśń misyjna „Błogasław Panie' układ na solo. Słowa Marji Czəskiej-Mączyńskiej. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa.

Nowowiejski Feliks: Op 11 nr. 8. Pieśń misyjna „Błogosław Panie" układ na chór mieszany a capella lub z tow. organów. Słowa Marji Czeskiej-Mączyńskiej. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa.

Muzyka kościelna. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelne i liturgji. Wrzesień — Październik 1934 r. Nr. 9/10.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII № 1. Poznań 1934 r

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII. № 2 — 3. Poznań, Grudzień 1934 i Styczeń 1935.

Śpiewak. Miesięcznik muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XV, № 11. Katowice, Listopad 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muz. Polskiej *Teodor Zalewski.*